

Декоративное искусство СССР

1

242



М. Тараев
Витраж
«60 лет Октября».
Фрагмент.
1977

Художники России — к 60-летию Октября

Людмила Крамаренко



Н. Славина
Декоративная тарелка из композиции «Баллада о красном цвете». Фарфор

С каждой выставкой декоративно-прикладное искусство занимает все более значительное и важное место в больших экспозициях изобразительного искусства. Своими специфическими средствами оно решает те же идейно-художественные задачи, какие ставит время перед искусством вообще. Оно решает темы гражданского и общественного звучания, темы духовной и эмоциональной жизни, оно отражает общий социально-патриотический подъем советского народа.

В декоративном разделе Всероссийской юбилейной выставки было более 1200 экспонатов: гобелены, стекло, керамика, фарфор, ювелирные украшения, изделия народных художественных промыслов. Но в этой полифонии выставочного ансамбля, в этом многоголосии достаточно рельефно очерчивался круг вещей, фактически определявших характер экспозиции,— мы имеем в виду уникальные декоративные произведения, все художественные средства которых направлены на решение образно-эмоциональных задач. Художественное мастерство в использовании пластических свойств материалов, в построении цветовых гармоний, в компоновке форм и их отношений с пространством полностью устремлено в этих работах к передаче жизненных впечатлений художника, его внутренних переживаний и размышлений, в специфической форме в них отражается поэтическое представление о мире, о человеке, о природе. При этом нередко привлекается изобразительный язык живописи и скульптуры, но чаще художники воплощают свои замыслы лишь декоративно-ассоциативными средствами. Тогда мысли и чувства автора выражаются опосредованно, тогда особенно важно развитое воображение, богатство ассоциативного ряда, связь между интеллектуальным замыслом и исполнительским мастерством, эмоциональным импульсом и его зримым воплощением в материально-художественной форме. Тогда от художника-автора и от зрителя требуются взаимные поиски контакта, предполагающие тонкость восприятия, достаточный жизненный и культурный опыт. Контакт этот весьма индивидуален, как и всякий эмоциональный контакт.

Круг таких произведений все расширяется, все тоньше и острее становится их художественный арсенал, на наших глазах складывается целая область творчества, которую некоторые критики называют «станково-декоративным искусством», другие — просто «уникальным» декоративным творчеством. В настоящий момент место жительства произведений этого типа в основном — выставки, но в своей принципиальной основе следует рассматривать их как проектные предложения для формирования целостной художественной среды. Ведь именно такая задача стоит сейчас перед всеми видами декоративного искусства, и нам не хотелось бы, чтобы термин «станковое» уводил художников от ее решения, чтобы он понимался как призыв к возврату на стезю отождествления декоративного искусства со станково-изобразительным. Нам хотелось бы, напротив, заострить внимание на особенностях декоративных жанров и в связи с этим подчеркнуть, что, если станковой картине свойственно раскрытие внутренней жизни изображаемого, формирование пространства, в котором действуют герои и в которое включается, «втягивается» зритель,— то декоративные произведения активно соотносятся с окружающим пространством, имеют большое магнетическое поле воздействия на окружающую среду.

При всей нечеткости всяких правил в искусстве, при том, что момент декоративности присутствует почти в каждом станковом произведении, а «внутренняя» жизнь присуща декоративным произведениям, нам представляется необходимым акцентировать эту разницу.

Потому что именно специфическая «активность» декоративного искусства проявляется сейчас во многих жанрах: в керамике — в повышении пластических контрастов формы, в гобеленах — в усиленной аффектации фактуры, в стекле — в усилении цвето-световой игры. Можно сказать, что художественная аранжировка пространства жизнедеятельности человека определяет сегодня основное направление работы мастеров декоративно-прикладного искусства.

Но прежде чем подойти к этому моменту развития, советское декоративное искусство проделало значительную эволюцию, основные этапы которой стоит вспомнить в юбилейный год, в связи с юбилейной выставкой.

На первом этапе, который наступил сразу после свершения Великой Октябрьской социалистической революции, перед декоративно-прикладным искусством была поставлена в первую очередь задача агитационная. Лозунги революции, боевые призывы, поэтические формулы новых этических принципов, первые эмблемы пролетарского государства украсили фарфор, появились в текстиле, побежали по улицам городов и сел в виде плакатов, праздничных панно, в виде оформления агитпоездов и агитпароходов и т. д.

Все виды декоративно-прикладного искусства включились тогда в утверждение нового социального строя, существовали в открыто агитационной, активно пропагандистской форме.

Со второй половины 20-х годов в декоративно-прикладном искусстве начинаются поиски нового стилистического языка; приходит осознание своей прямой и постоянной задачи — формирования бытового окружения человека с ориентацией на нового демократического потребителя. Идет «очищение» предметного искусства от мещански-обывательского украшательства, художники пытаются найти новый облик бытовых предметов, соответствующих интересам и вкусам широких народных масс. Но поиски эти ограничиваются пока, в основном, лабораторными экспериментами.

Одновременно зарождается уникаль-

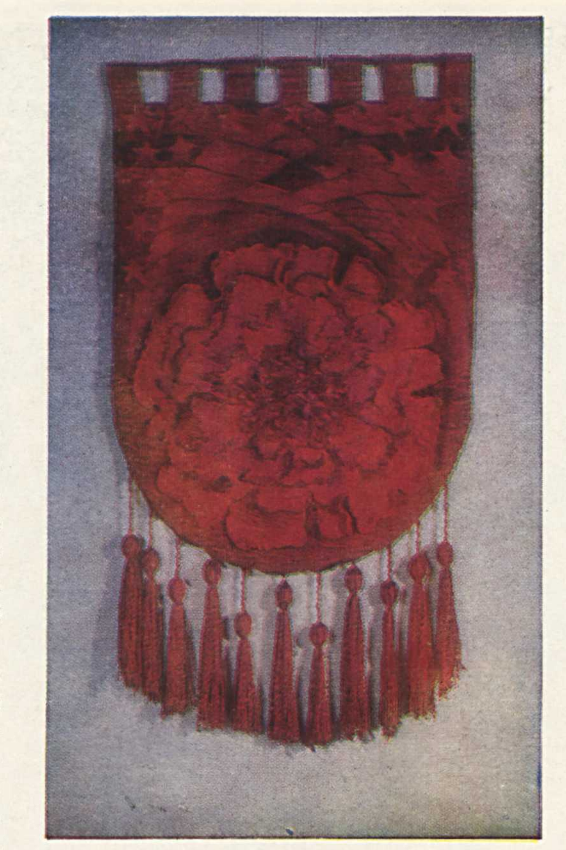
но выставочное творчество в прикладной области искусства: на первый план выдвигаются сюжетно-идеологические произведения.

Третий этап наступает с конца 50-х годов. С новой силой начинается работа над формированием предметного мира советских людей на основе современных художественно-стилистических принципов. Со всей остротой встает задача развертывания массового производства товаров и реального внедрения художественных образцов в промышленное производство. Этот этап идет под девизом: «Искусство — в быт». (Не надо оговаривать, что на каждом этапе предыдущие задачи не снимаются и не решаются окончательно: речь идет только о тенденциях, об основных акцентах, о главном направлении художественного поиска).

И наконец, сейчас можно отметить наступление следующего этапа этой эволюции, который мы можем определить как участие декоративно-прикладного искусства в формировании всей предметной и духовной среды жизнедеятельности человека (понимаемой и как материально-предметное окружение, и как художественно-образное, преображенное искусством, жизненное пространство). На этом этапе мы наблюдаем повышенное внимание художников к эмоционально-образной стороне произведений, неслучайную, хотя неизменно-проблематичную, дифференциацию внутри большой сферы декоративного искусства, то есть вычленение уникально-декоративных произведений. Путь этот чреват многими трудностями, что заставляет критиков особо внимательно всматриваться в современные художественные поиски.

*

Большой раздел декоративно-прикладного искусства на Всероссийской выставке, посвященной 60-летию Октября, ярко выразил характерные тенденции этой области советского искусства на современном этапе. На примере его экспонатов можно видеть и основные направления работы известных мастеров, и завоевания молодежи, и все более активную деятельность художников «нестоличных» городов республики.



Н. Мамеева
Гобелен «Октябрь».
Смешанная техника

Начнем наш обзор с гобелена. Сегодня это — один из наиболее интересно развивающихся видов декоративно-прикладного искусства. Критики уже не раз отмечали возрастание его «монументальной функции» как в реальном интерьере, так и в выставочном ансамбле: на выставках в Манеже (где экспозиционное пространство обширно и расплывчато) гобелен нередко используется для формирования общей атмосферы выставки. Так было и на этот раз.

Аванзал Манежа встречал зрителя необычно: осененный круглым декоративным плафоном, сквозь который струился мягкий, окрашенный радужными тонами свет, он создавал театрализованную обстановку, настраивал на восприятие искусства как некоего таинства.

Торцовая стена была сплошь увешена плакатами 20—30-х годов, тут ощущалась кипучая энергия, напряженное действие, радостный порыв первых завоеваний страны Советов. И вот в контраст этой динамике, этому «искусству дня» на соседней стене красовался современный гобелен. Он привносил в оформление аванзала уверенный ритм наших дней, ноту постоянства, основательности и торжественности.

Отметим про себя эту его формирующую функцию в пространственной среде и подойдем ближе.

Автор — И. Симонова, название — «Октябрь». Классическая гобеленовая техника. Она придает гобелену фундаментальность, предметную прочность. Декоративное же решение, напротив, острое, динамичное.

Композиция построена так, что мы ощущаем парение в пространстве, головокружительную высоту. Взгляд художника как бы обращен с небесных высот на землю; черную глубину земли прорезает причудливая графика ветвей-рек, осеняют трепет алых знамен и победный венок золотых листьев. Многозначность этого образа доходит до символического звучания. Острота нового художественного видения при классически ясной законченной форме вызывает эстетическое удовлетворение.

Таков современный гобелен. Утверждающий пафос, мажорная тональность — его исконные черты. Они проходят через все произведения этого жанра.

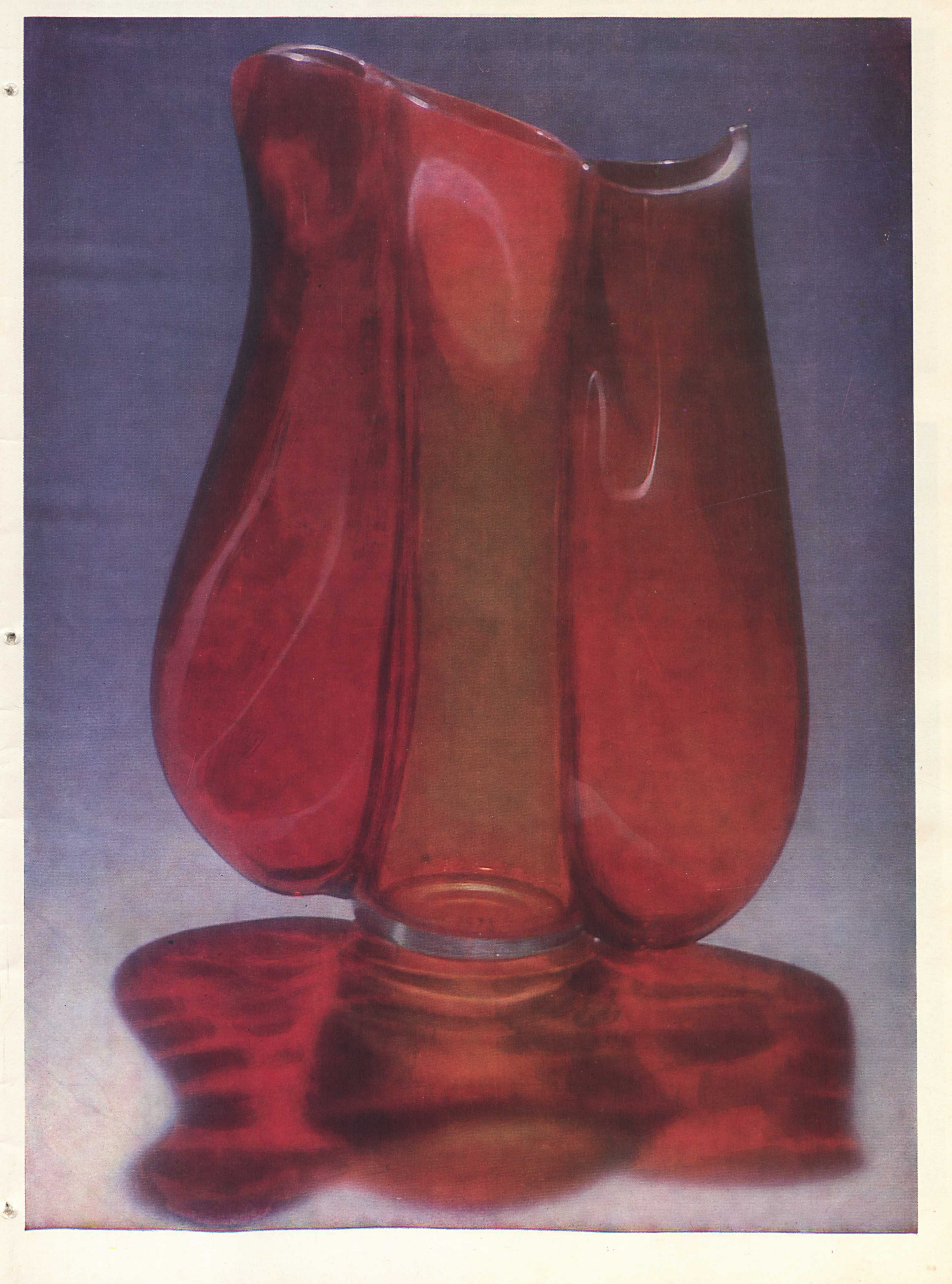
Вот, например, другой «Октябрь» — Н. Мамаевой: новый по характеру гобелен, оригинальной конфигурации, вытканный с использованием разных фактур. Но отойдя от традиционной формы гобелена, художница обращается и с успехом находит поддержку в русском архетипе этого вида искусства — в пропорах, стягах, военных хоругвях. Гобелен Мамаевой выглядит праздничным алым знаменем с тяжелыми кистями, а внутри его волнообразным движением пластичной фактуры расцветает густо-красный цветок, похожий на разгорающийся костер.

На выставке были и другие гобелены декоративно-аллегорического плана, в которых авторы средствами колорита, ритмами линий и пятен, рельефной фактурой старались передать то или иное явление или переживание. Не всегда эти замыслы были воплощены в декоративно-выразительный образ. Например, в работах А. Курзон («Белый металл») или Н. Кирсановой («Физика») нам были представлены попытки перевести логическую схему в декоративную композицию путем предельного упрощения изобразительных форм. Получились своего рода визуальные схемы, исполненные техникой ткачества по принципу: черная пряжа с люрексом — уголь, белый сизаль — раскаленный металл, зигзагообразная линия — электрические разряды, спираль — радиоволны и т. п. Однако сегодня упрощенность таких решений нас тревожит, мы не видим в них ни

На стр. 3
С. Коноплев
Ваза «Знамена».
Стекло,
гутная техника

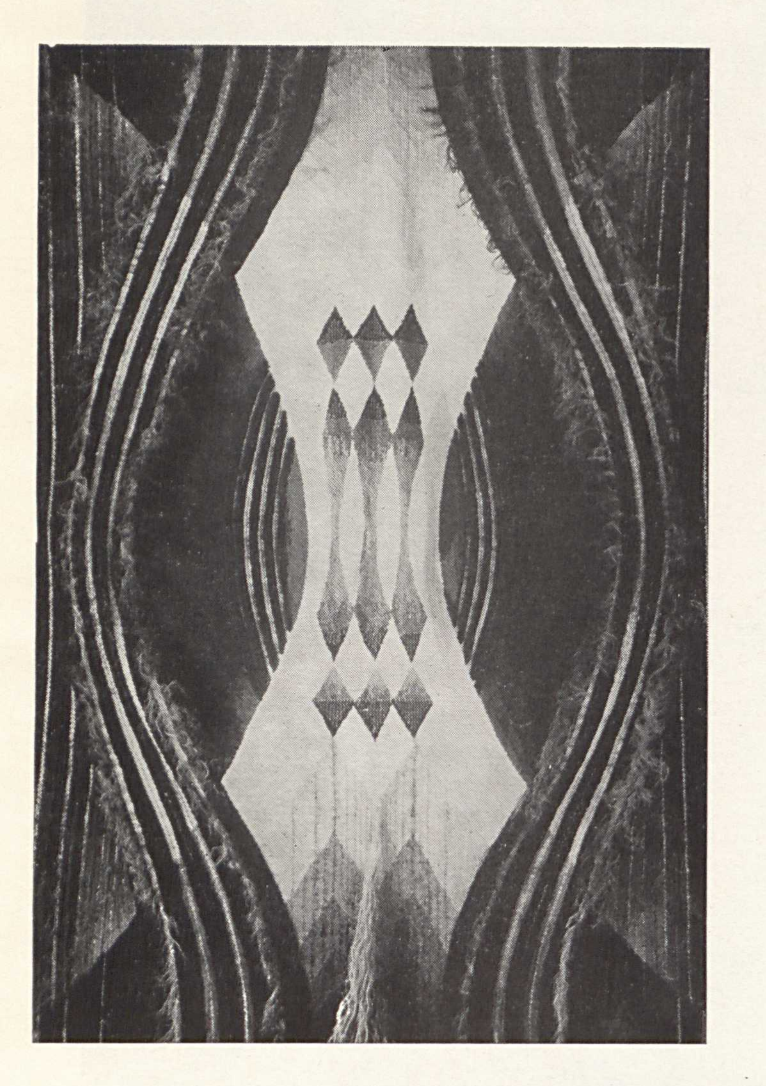


А. Степанова
Композиция
«Калина красная».
Стекло,
гутная техника

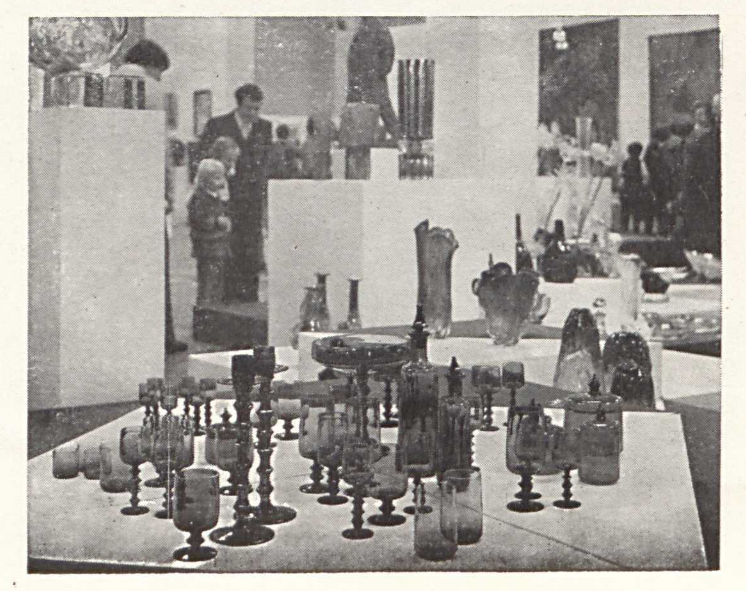














художественно-образной глубины, ни «подлинности» выполнения.

Поэтому хотелось отдать предпочтение гобеленам классической гладкой техники — работам А. Шмаковой («Школа радости») и А. Воронковой («Праздник»), каждая из которых опирается на испытанные временем традиции гобеленового искусства.

Молодая художница А. Шмакова последовательно отстаивает обращение к «классике» — к фламандскому гобелену периода расцвета, но делает это не ради стилизации. Используя плотную, с богатой внутренней игрой, с тонкими цветовыми градациями систему ткачества, она создает свободное, «неканоническое» по строению полотно. В трактовке цветочной гирлянды открыто выступают традиционные технические приемы, а в композиционном решении — в смело, с размахом, по диагонали перекинутой через плоскость гобелена арке-радуге, в интенсивности мерцающе-розовой гаммы основного фона, определяющего наивно-радостное настроение всего огромного гобелена,— почерк современного мастера.

К иным пластам наследия обращается А. Воронкова, тоже последовательно приверженная традициям гладкого гобелена. Живой мир растений и птиц господствует в ее произведении. Его содержание — апофеоз природы, всего живого, растущего и прекрасного.

Для передачи этого чувства всеобщности, «планетарности» мировосприятия, для запечатления его в «вечных» формах гобелена А. Воронкова опирается на опыт французских художников, возродивших великое искусство в новой современной интерпретации. На этот раз основное плоское зеркало ковра она окаймляет вытканной рамой, но, видимо, опасаясь иллюзии глубины, тотчас нарушает обрамление, «внедряя» в него корни растений, фигуры птиц. Создается какое-то беспокойное, противоречивое состояние пространства. Представляется, что такой прием прорыва рамы не оправдан в гобелене. И только зная предыдущие работы автора, последовательность и упорство ее в поисках «истинных» закономерностей построения внутреннего пространства и ритмической организации плоского гобелена, мы понимаем экспериментальный характер этих нарушений.

Все названные гобелены принадлежат молодым художникам. Их поиски радуют зрелостью мысли, серьезностью композиционно-пластических решений, какой-то внутренней ответственностью перед задачами такого эпического, монументального жанра, как гобелен.

Однако на выставке было немало и противоположных примеров, то есть гобеленов, авторы которых не обна-

На стр. 4
И. Баганян
«Рыбак». Керамика

А. Кардашев
Гобелен «Время»
Смешанная техника

Л. Скоробогатова
«Юность». Фаянс

Г. Антонова
Композиция
«Дальний Восток».
Стекло, гутная техника

Часть экспозиции.
На первом плане:
В. Котов.
Сервиз
«Торжественный».
Стекло

Стенд гжельского
фаянса



Е. Рогов
Ваза «Оттепель».
Хрусталь,
гутная техника



О. Козлова
Ваза «Август».
Хрусталь,
гутная техника



Часть экспозиции
с дымковской
игрушкой



Часть экспозиции
стекла и фаянса



В. Касаткин
Композиция «Кумач».
Хрусталь, гутная техника, гравировка

И. Симонова
Гобелен «Октябрь».
Шерсть, гладкая техника

ружпвают ни силы и четкости замысла, ни композиционного мастерства. Их профессиональное умение проявляется лишь в ткачестве отдельных фрагментов. Но гобелен требует владения большой формой. Вне единства целого он превращается лишь в «панно», текстильный плакат, в нечто временное и скороспелое, далекое от подлинной сущности этого «вечного» по своей природе искусства.

Обратимся теперь к художественному стеклу. Это — общепризнанный лидер нашего декоративно-прикладного искусства, и на Всероссийской выставке в Манеже в декоративном разделе оно занимало центральное место, было его смысловой и визуальной доминантой.



Благодаря природным особенностям прозрачного материала — вернее благодаря тому, что художники научились столь энергично использовать эти качества,— декоративные произведения из стекла сегодня активно взаимодействуют с окружающей средой. Большие ансамблевые решения, развернутые композиции не только пластически осваивают пространство, но и окрашивают, пронизывают цветом и рефлексами световоздушную атмосферу вокруг себя, создают единое образно-эмоциональное поле экспозиции. В каком-то смысле, этот эффект можно рассматривать как «модель» того эстетического воздействия произведений на среду, о котором мы мечтаем, говоря об идеальном устройстве гармонического, художественно организованного окружения.

При этих общих качествах экспонатов раздела, он был отмечен рядом интересных индивидуальных решений. Наряду с известными заслуженными мастерами серьезно выступили молодые авторы. Именно им удалось найти и развить новые декоративно-пластические качества стекла, выстроить свежий по ощущению образный ряд. Остановимся прежде всего перед работой В. Касаткина, молодого художника Гусевского хрустального завода.

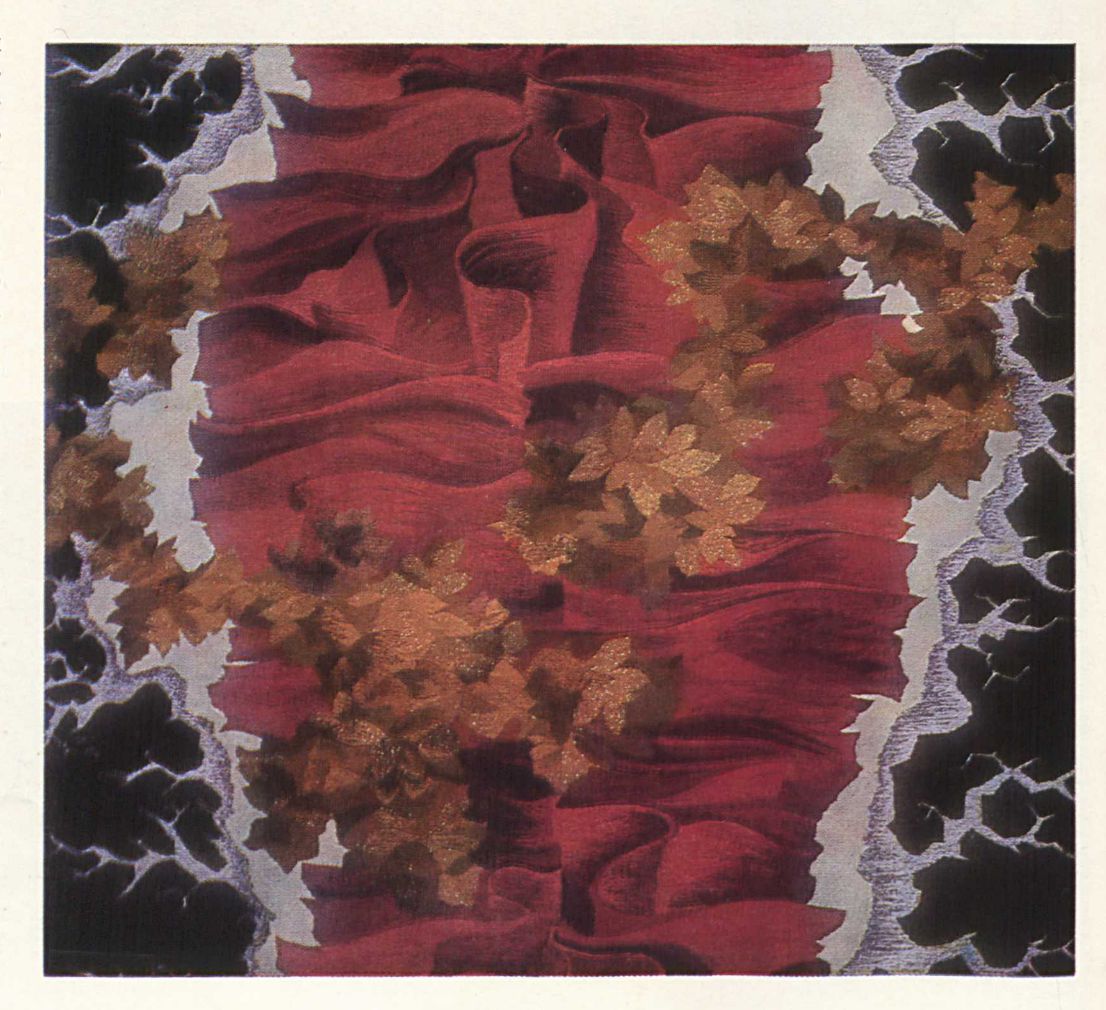
Когда мы говорим о станково-декоративном искусстве, то при всей неуклюжести этого термина мы пользуемся им, чтобы подчеркнуть новый тип соотнесенности декоративных произведений с изобразительным искусством в целом, имея в виду не заимствование чужих способов изображения действительности, а личностный характер и глубину эмоционального анализа жизни, которые присущи подлинным произведениям живописи, скульптуры, графики.

Композиция В. Касаткина «Кумач» — это пластически-живописный этюд в стекле. С какой свободой и мастерством развернута форма сосудов, как произвольно и легко легли алые пятна, какой динамичной графикой скользит по стеклу матовый рисунок! Виртуозная рука художника словно остановила на мгновение живое дыхание природы, ветра, воздуха. Остановила, чтобы дать нам пережить это чувство красоты и вдохновения. Мы захвачены порывом художника, увлечены его восторгом. Уже потом можно разбираться и анализировать: в работе есть и мягкая пластика народного стеклоделия, и артистизм профессионала, и отголоски популярного сейчас стиля «модерн», и крепкая школа Гусь-Хрустального, но все это перевоплощено в цельную впечатляющую стекольную пластику.

Стремление передать художественные впечатления от явлений жизни — вот что позволяет сегодня мастерам стекла находить новые образные решения, создавать подлинные произведения «уникального» искусства.

Похожей на тяжелый спелый плод, полный соков земли и солнца, сделала вазу «Август» О. Козлова; свежестью и матовой прозрачностью тающего льда веет от вазы «Оттепель» Е. Рогова; наполненные алые стяги напоминает ваза С. Коноплева «Знамена». Таинственная жизнь лесных водоемов, их застывшая глубина отразилась в композиции Л. и Д. Шушкановых «Озеро»: прозрачная толща стекла словно запечатлела движение подводного мира, сплетение водорослей и отблески света, преобразовав их текучую природу в статику классической формы.

Преодолеть неизобразительность декоративной формы, вдохнуть в нее жизнь — вот что, кажется, объединяет усилия всех творчески работающих художников. И подчас просто



На стр. 7

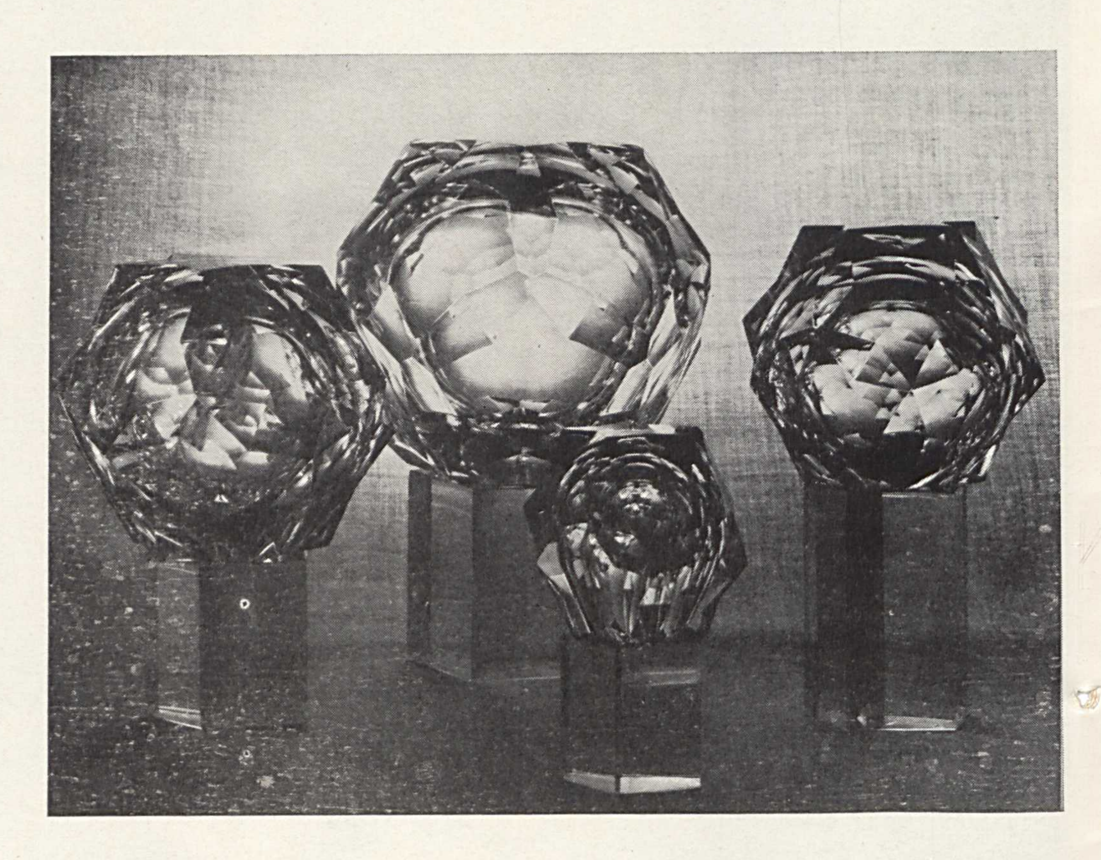
Л. и Д. Шушкановы
Композиция «Озеро».
Стекло, гутная техника



Е. Фирсова
Декоративное блюдо.
Фарфор.
Надглазурная роспись



И. Мачнев
Композиция «Салют Родине».
Хрусталь



поражает та фантазия и разнообразие средств, которые они проявляют, чтобы искать новые пути к ассоциативным сферам восприятия. Композиция Г. Антоновой «Дальний Восток» — это пластичные вертикальные сосуды (словно курящиеся сопки) и раскрытые динамично-трепещущие формы (будто фонтаны кипящих гейзеров). Благодаря светлой прозрачности дымчатого стекла вся композиция как бы окутана легким туманом, пронизана холодным сумраком дальневосточного края. Ее поэтику обогащает широкий круг ассоциаций.

Неожиданные пластические мотивы, необычные цветовые сопоставления пробуждают воображение зрителя; название произведения, которое фактически является авторским девизом, дает направление восприятию. Композиция А. Степановой состоит из нескольких сосудов густого кобальтового стекла, на которые брошены огненно-красные лепные ветви. В синеве стекла чудится глубина и тайна ночного неба, в причудливом «колючем» рисунке красных ветвей ощущается напряженность, тревога и звенящая тоска. Эти смутные чувства конкретизируются, когда прочитываешь название: «Калина красная» — и весь пласт ассоциаций, который связан у русского человека с этим названием, всплывает в нашем сознании.

Удивительное многообразие художественных средств стекла, заложенных в самой его технологической природе, позволяет пытливому художнику выражать этими средствами разные настроения, эмоциональные состояния,— и молодежь, пришедшая сейчас на стеклозаводы, находит для этого новые, собственные слова. Радостное сверкание граненых шаров в композиции И. Мачнева «Салют Родине», элегические ноты в блюдах Б. Федорова «Месяц дождей», бравурная мелодика сервиза В. Котова «Торжественный» — все это новые слова молодых авторов декоративного стекла.

Говоря об овладении художниками всей художественно-технологической палитрой материала, о пластической «раскованности» декоративного стекла, как положительных его качествах, необходимо предостеречь и от опасных крайностей, ими же порожденных. Овладение материалом подчас переходит в эксплуатацию его природных свойств. Получается «игра с материалом», а не подчинение его художественному замыслу. На выставке характерными примерами такого рода были работы В. Ежова «Плодородие» и Ю. Колова «Цветы Саматлора», где хаотические сгустки и сколы стекломассы производили впечатление тяжеловесного полуфабриката, с преображением которого в выразительную форму авторы просто не справились.

Другой недостаток — не скажем «порок»,— проявляющийся в изделиях из стекла, выражается в том, что они порой теряют специфическую наполненность формы, важнейшее качество произведений пластического искусства. Вместо этого появляются какие-то пустотелые, бутафорские композиции, в которых плотное и крепкое в своей основе стекло выглядит облегченным картоном. Такими недостатками страдали, например, работы В. Дзугаева и Л. Кучинской. Не в силах удержать громоздкую композицию, они нанизывали стекло на металлические штыри, склеивали его и так далее; оторвавшись от предметной объемности материала, они не обрели его выразительной цельности, а вместо владения материалом попали к нему в плен.

Если стекло на путях новаторского формообразования подчас отрывается от своих почвенных основ, то фарфор страдает от противоположных тенденций. Здесь почти нет поисков новых пластических решений.

Конечно, когда речь идет о работе художников над образцами для массового производства, вариации устойчивых бытовых форм мы считаем оправданными, но на юбилейной выставке в Манеже хотелось бы видеть более развитые комплексные (может быть, скульптурно-ансамблевые) решения. Пока такая работа в фарфоре идет слабо.

На выставке, например, мы могли отметить лишь вазы И. Аквилоновой, которая упорно и последовательно работает над крупной формой в фарфоре. Вазы «Торжество» — не только большие по масштабу, но и новые по архитектонике; фарфор в них «работает» не как хрупкий и тонкий, а как конструктивно-крепкий и плотный материал. Лаконичные, обрисованные небольшими завитками ручек формы уверенно возносятся вверх. Белое поле фарфора украшает такая же крупная, исполненная широкой кистью кобальтовая живопись, развивающая торжественную тональность произведения.

Однако работа Аквилоновой представляет пока скорее исключение: в основном в фарфоре процветает живописное начало.

На Ленинградском заводе им. Ломоносова живописное мастерство достигает большой тонкости, художники ищут гармоничных тональностей, увлекаются миниатюрой, орнаментальной графикой. Мастера подмосковных заводов больше пользуются аппликативно-силуэтной росписью, форсируют цвет, используют много позолоты, пренебрегая опасением, что эта нарядная пестрота, выглядящая довольно эффектно на выставке, будет утомительна в бытовом окружении (ведь изделия из фарфора носят вполне утилитарный характер).

В каждый праздник на Ленинградском заводе вспыхивает интерес к своему уникальному наследию первых послереволюционных лет — агитфарфору. На выставке, посвященной 60-летию Октября, был также представлен ряд больших блюд с лозунгами, вплетенными в красочный

На стр. 9

А. Шмакова
Гобелен «Школа радости».
Шерсть, гладкое ткачество.
Фрагмент



цветочный орнамент. Наиболее интересной оказалась композиция Н. Славиной «Баллада о красном цвете», состоящая из большого блюда в окружении нескольких малых тарелок. Использование сюжетов и мелодии русских революционных песен, мотивов агитационного искусства овеяло фарфор романтикой, пафосом гражданской лирики, позволило почувствовать через 60 лет «связь времен». Каждое блюдо, посвященное одной из песен, исполнено тончайшей акварельной техникой и предстает как законченная живописная миниатюра. И каждое требует отдельного, вдумчивого созерцания. Однако собрать блюда в единую композицию автору не удалось, и даже прекрасная живопись не смогла преодолеть скучной формы стандартной тарелки. Это еще раз подтверждает, как важно нашим фарфористам работать над пластикой декоративной формы.
Зато керамика, правда показанная на выставке очень скупо, разрозненно, в основном представляла скульптурные формы.
Многие художники нашли для скульптуры малых форм особый, камерный, лирический характер, но не превратили ее в «статуэтки», а сохранили серьезность пластики, обогатили декоративными элементами. Приведем для примера работы И. Баганяна (из Якутии) «Утро» и «Рыбак», в которых мотивы птиц и рыб органично увязаны с человеческими фигурами в единую декоративную композицию.
Произведения Л. Скоробогатовой — фигуративные группы и рельеф из фаянса — впитали в себя юмор и простодушие народного творчества, но их сложно завязанное композиционное решение выдает замысел профессионального художника. А веселая озорная роспись снова возвращает к гжельскому фаянсу и дымковской игрушке.
Небольшой раздел на выставке изобразительного искусства РСФСР не мог, разумеется, отразить всего многообразия декоративного искусства огромной республики, но представительство его было достаточно «полномочным» и выразительным, и это дает нам основание для некоторых общих заключений.

*

Пять лет назад, в связи с Всесоюзной выставкой в Манеже, посвященной 50-летию СССР, журнал «ДИ СССР» опубликовал большую статью, содержавшую характеристики новых тенденций декоративного искусства. Там отмечалось, что станковое и декоративное искусства выявляют черты общности: усиление декоративного начала в живописи сопровождается углублением сюжетной образности в стекле и фарфоре; наблюдается общая склонность живописцев и прикладников к поэтической символике; наконец, общим было стремление всех видов искусства к пространственным связям со средой. Речь шла о консолидации сил в формировании художественно-образной картины мира как характерной черте изобразительно-пластических искусств конца 60-х годов — начала 70-х годов.
Но в последующие годы наметился несколько иной поворот эстетических тенденций: художники 70-х годов больше усилий направляют на самоуглубленные поиски специфического (а не общего) в каждом виде творчества. На последней выставке, например, можно было еще раз отметить усиление психологического начала в станковом искусстве, интерес художников к жанровой живописи, к психологическому портрету, к постановке собственно живописных задач в картине, собственно пластических — в скульптуре и т. д.
И естественно, мы ждем, что декоративно-прикладное искусство тоже обратится «к самому себе», к поискам специфической образности современной предметно-пластической формы. И многие произведения последних лет (в том числе, и экспонированные на Всероссийской выставке) показывают, что эти ожидания оправдываются. Художники стекла, например, явно стремятся к серьезному решению художественно-образных задач средствами неизобразительной предметной формы; гобелен утверждается в своей монументально-декоративной сущности, связанной с бытованием в архитектурной среде; в керамике побеждает пластика массы и орнаментально-декоративное решение формы.
И в то же время, нет-нет, да и проглянет среди экспонатов декоративного раздела какая-то муляжность, бутафория, когда предмет прикладного искусства вроде бы и «решает тему», но перестает при этом быть «вещью», вроде бы содержит визуальное изображение концепции, но не доставляет эстетического наслаждения цельностью и пластической выразительностью предметной формы.
Такое произведение может, конечно, быть экспонатом выставки, но в музей (когда выставка закроется) его уже не поставишь, потому что акцентирование литературно-тематического содержания происходит здесь за счет самой сущности декоративного предмета.
Обобщая эти впечатления, рискнем сделать вывод: думается, что плодотворность современных творческих исканий лежит на пути обретения специфической художественной подлинности вещи в каждом из декоративных жанров искусства.



Фото С. Онанова

Аванзал выставки



Критерии самоценности и искус стилизаторства

Андрей Васнецов





Джотто «Встреча Иоакима и Анны». Капелла Дель Арена в Падуе. Фреска Фрагмент

Берн Джонс «Поклонение волхвов». Фрагмент

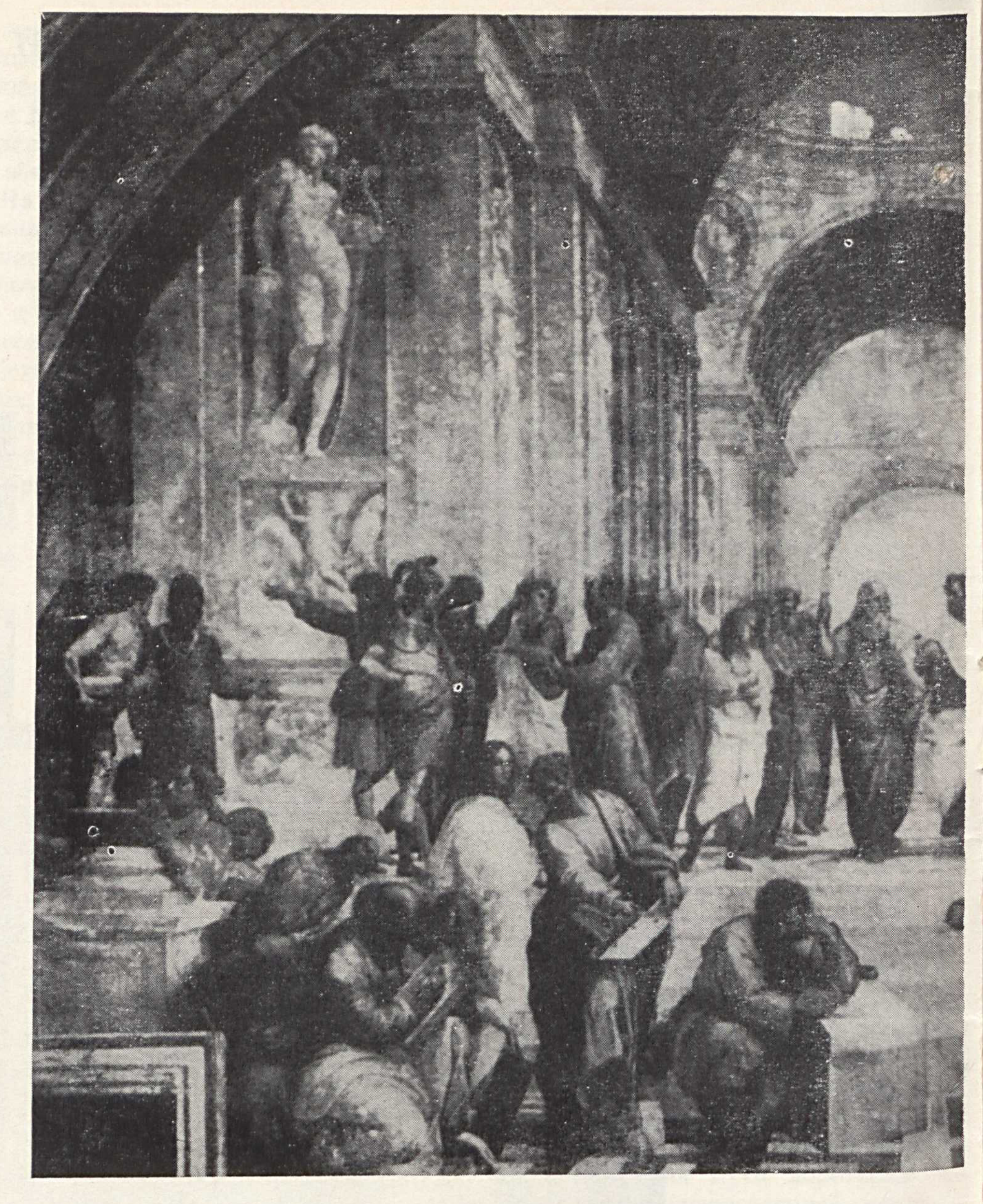
Статья В. Глазычева «210 строк про самоценность», опубликованная в № 11 (1976 г.) «ДИ СССР», вызвала живой интерес среди теоретиков и практиков современного монументального искусства.
Выступая против упрощенного понимания монументального творчества, Глазычев выдвинул ряд критериев, позволяющих, по его мнению, определить художественное качество, самоценность монументального произведения — проверку на сложность, проверку на деталь, испытание на «вырванность» из среды.
Своевременность постановки проблемы самоценности монументального искусства очевидна для всех. Однако в определении путей и средств ее решения существуют различные мнения.
Сегодня мы публикуем статью одного из ведущих советских художников-монументалистов — Андрея Владимировича Васнецова, который в сопроводительном письме в редакцию подчеркнул: «...я не привожу примеров из современной практики, так как не считаю возможным судить о своих коллегах, которых я нисколько не лучше. В мои намерения входила наивная надежда чем-то помочь общему делу, указав на определенные, с моей точки зрения, ошибочные тенденции в практике современного монументального искусства».

Проблема «самоценности» произведений монументального искусства, поднятая недавно на страницах «ДИ СССР», не может оставить равнодушным ни художника, работающего в этой области творческой практики, ни (насколько я понимаю) теоретика, эту практику осмысляющего.
Как можно понять из статьи В. Глазычева, пафос «самоценности» предлагается для оправдания такой монументальной живописи, художественные качества которой выявляются независимо от архитектурной среды, ею организуемой (или не организуемой).
Непременным критерием художественного качества монументального искусства объявляются, во-первых, его способность выдержать фрагментарное фотоувеличение (что, по-видимому, должно выявить достоинства, простым глазом не видимые), а во-вторых, «сложность». Одним словом, если раньше теоретик требовал от монументалиста самопожертвования во имя

«нового стиля» и «среды», то теперь предлагается понимать монументальное искусство как конгломерат «шедевров».

Надо сказать, что я ничего не имею против негативного пафоса, из которого исходит такая позиция: протест против халтуры, наводняющей нашу среду антихудожественными поделками под флагом ее «формирования», ни у кого, по-моему, не вызовет возражения. Однако подобный протест вряд ли может быть основанием для теории. Ибо халтурщик гибок, и я не думаю, что идея «самоценности» придется ему не по вкусу. Осмелюсь предсказать, что в проверке на «деталь» и «сложность» есть что-то для него заманчивое. А что мы будем делать, когда не меньший поток халтуры начнет тиражировать «детализированные» и «сложные» поделки (да еще после индульгенции на неучет среды)? Сочинять новую теорию? Или искать, наконец, критерии, отличающие хорошее искусство от плохого?

Оставим в стороне вопрос о необходимости считаться с архитектурной средой: для серьезного монументалиста даже сомнение в нем равносильно измене искусству. Так что и обсуждать его мне как-то неинтересно. А вот разобраться в понятиях «сверхкачества» и «шедевра», на которые сейчас ориентированы некоторые массовые явления нашей художественной практики, действительно следует. И тут прежде всего надо, видимо, проверить предлагаемые нам способы проверки произведения на «деталь» и «сложность». Попробуем, в свою очередь, подвергнуть их испытанию на самоценность.

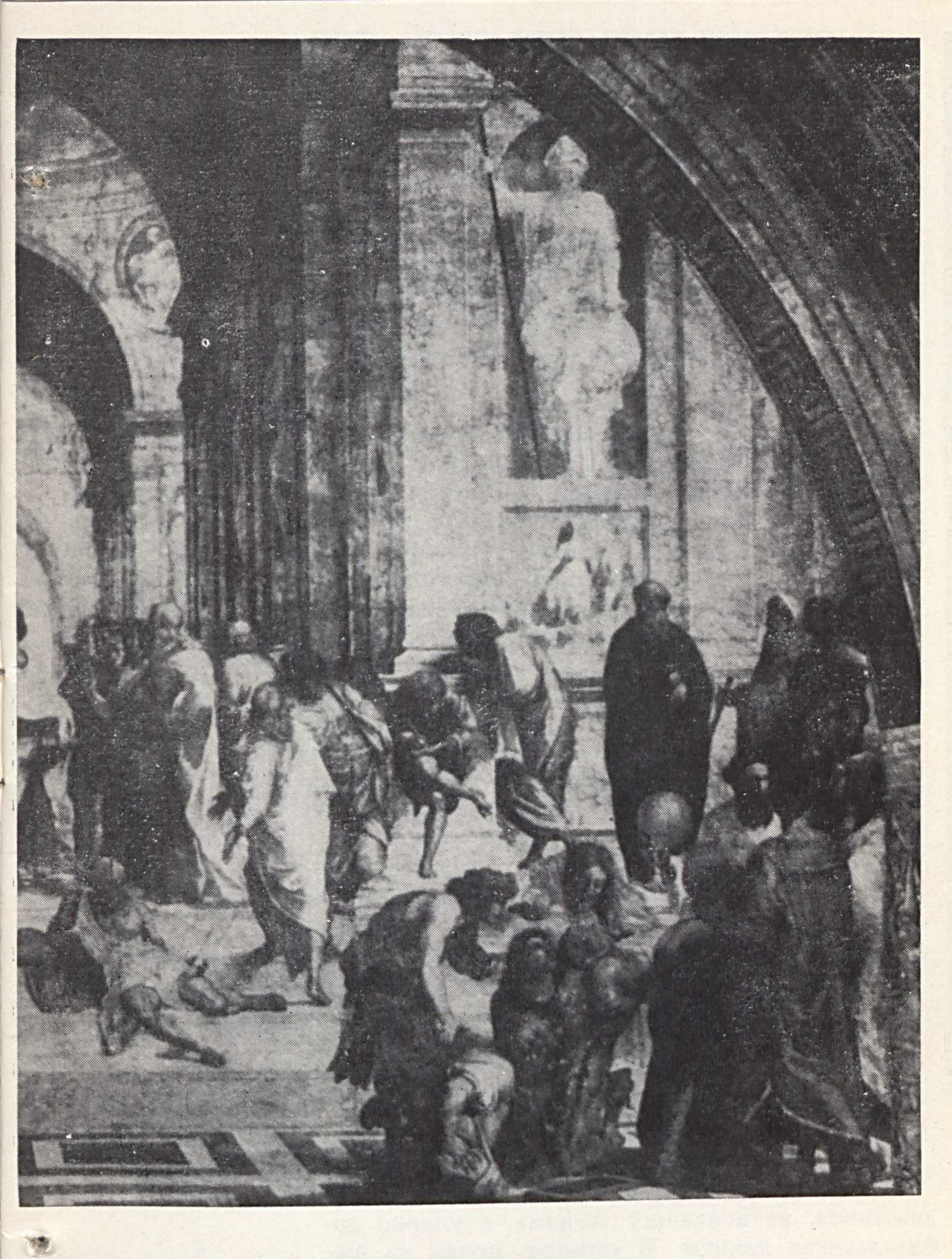


*

Был такой художник в Германии в середине XIX века — Вильгельм Каульбах. Он был знаменит своими «сценами сумасшедшего дома», его иллюстрации к «Рейнеке-Фукс» Гете известны до сих пор. Он расписал Мюнхенскую пинакотеку и Берлинский музей. Роспись полностью забыта, но, по-видимому, ничего нельзя забывать, чтобы не повторить то же самое еще раз. Каульбах пытался оживить академическую рутину того времени и обращался с этой целью к традициям высокого Ренессанса. Как же понял он эти традиции? (Заметим: речь идет о художнике способном и очень серьезном, отнесшемся к своей задаче со всей возможной добросовестностью; тут не может быть никакого разговора о легкомыслии или, употребляя современный жаргон, «халтуре»).

В Берлинском музее им была написана целая серия фресок, изображающих основные этапы истории человечества, грандиозные и эклектичные работы (после гибели сохранились репродукции). Вот одна из них — «Эпоха Возрождения». Поставим ее рядом с «Афинской школой» Рафаэля, которой Каульбах явно подражал. Что мы видим? У Рафаэля — античный театр, где каждый знает свое место и свою роль. У Каульбаха — фигуры, каждая из которых принимает позу своего прообраза, но мы не можем отделаться от впечатления, что перед нами просто толпа людей, почему-то принявших неестественные позы, совершающих бестолковые движения.



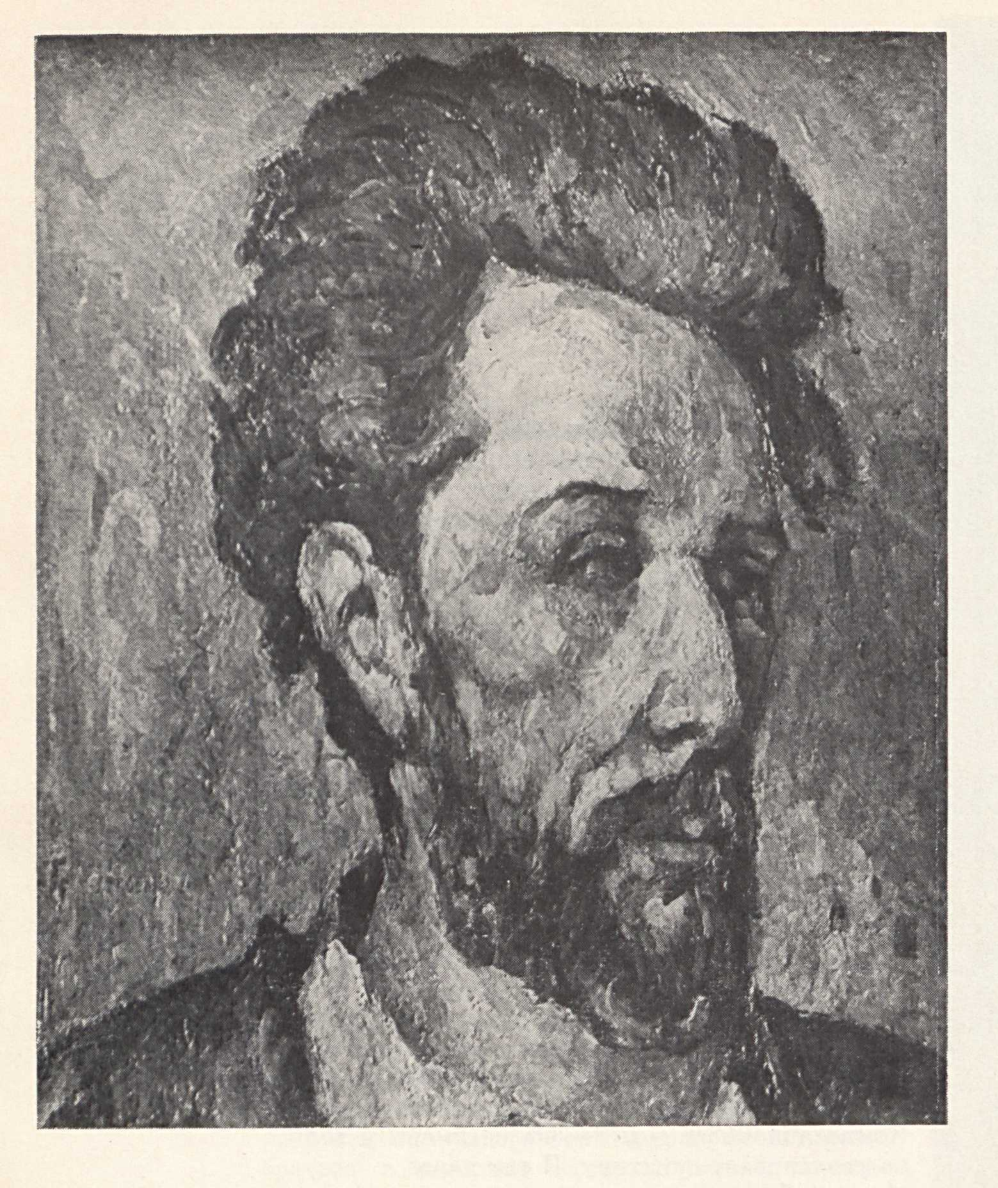




Еще более разительна разница в пластическом строе произведений. Вертикали колонн и горизонтали лестниц играют у Рафаэля решающую роль. Группы строго подчиняются этой системе. Но этого удивительного соответствия вертикалей и горизонталей, дающего цельность и гармонию всей фреске, Каульбах, как ни странно, совершенно не видит и не понимает.
Дальше. Не понимает он и смысла рафаэлевской перспективы: у Рафаэля первый и второй ярусы фигур, во всяком случае по весу, равноценны; тем самым он достигает единства рельефа и сохраняет пресловутую плоскость стены. На нашей памяти поклонники «плоского» стиля утверждали, что всякая глубина разрушает плоскость, но можете убедиться: у Рафаэля она организует плоскость, а у Каульбаха действительно разрушает. Каульбах задний план проваливает, а передний вываливает за плоскость картины.
Маленькая деталь. У Рафаэля на лестнице помещена полулежащая фигура, служащая как бы центром, замком композиции. Почти такая же фигура есть у Каульбаха на первом плане. Композиционного смысла она не имеет, и только увеличивает сумятицу. И так далее.
Мы не будем загружать внимание читателя анализом построения, например, пространственных силуэтов в обоих фресках: различие, кажется, понятно и так.
Но разберем теперь совершенство деталей, которое, наряду со сложностью, выдвигается сегодня как критерий «самоценности» произведения. Можно сказать, что внимание к деталям проявляет и тот, и другой, и даже — пусть меня поправят,— по-моему, Каульбах больше. Правда, смысл этих деталей в произведениях совершенно различен. У Каульбаха поштучное изготовление огромного количества деталей: лиц, рук, одежд, складок, которые почти не зависят друг от друга. У Рафаэля каждый мазок соотносится с целым, каждая деталь является как бы определенной звучащей нотой в общей музыке.
Но если проверка на деталь ничего не дает для отличения Каульбаха от Рафаэля, то что же сказать о сложности? Каульбах сложен. Правда, это дурная сложность, вернее аморфная многословность, но на волне утверждения программы «самоценности» это может показаться уже вовсе несущественным.
Однако, чтобы выводы из нашего анализа не казались случайными, обратимся к еще одному примеру — к живописи прерафаэлитов, которые апеллировали к раннему Возрождению, вернее, к «неиспорченности примитива», и подражали не кому-либо конкретно, а в целом «духу и чистоте» раннего Возрождения, «испорченного», по их мнению, Рафаэлем.
Вот один из них — Берн Джонс, английский художник, хорошо известный и в наше время, хотя уже не столь знаменитый, каким он был в XIX веке. Для испытания на «самоценность» рассмотрим фрагмент его картины «Поклонение волхвов», а рядом поставим фрагмент из фрески Джотто в капелле Дель Арена «Встреча Иоакима и Анны». В задачу рассмотрения не входит, предупреждаю, какое-либо унижение Берн Джонса. Он прочно занимает свое

Рафаэль
«Афинская школа».
Станца
делла Сеньятура
Фреска

Вильгельм Каульбах
«Эпоха Возрождения».
Роспись
в Берлинском музее



Поль Сезанн
Портрет
Виктора Шоке
Х., м.

На стр. 15
Тондо
с изображением
св. Павла.
Капелла Весковиле.
Равенна.
Мозаика.

место в истории искусств. Правда, вряд ли сейчас кто-нибудь будет апеллировать к его памяти, хотя в сегодняшних устремлениях есть много общего с прерафаэлитами (конечно, исходя из совершенно других идейных концепций).

В отличие от Каульбаха, который вообще далек от мысли о значении детали для целого, Берн Джонс придает своей филигранной деталировке откровенно декоративный смысл и стилистический изыск. Если у Джотто каждая деталь сразу относится ко всему как структурный элемент целого и не только картины, но и всего архитектурного пространства и даже, можно сказать, всего мироздания (как его понимает Джотто), то у Берн Джонса отношение к деталям определяется собственно литературным, а не пластическим пониманием первоисточников. Например, орнамент одежды не входит в общую систему силуэта, а если прерафаэлит хоть как-то пытается удержать его в пределах абриса фигуры, то этот орнамент уже не имеет никакого отношения к пейзажу. Берн Джонс пытается построить цельность по принципу: орнамент — к одежде, одежда — к фигуре, фигура — к другой фигуре и т. д. Иначе говоря, мы видим, что, несмотря на весь арсенал «законченности» и традиций, несмотря на всю «самоценность», художник (причем, хороший художник) не достигает цели «большого искусства» и не выдерживает никакого сравнения с великими образцами, которым он пытается подражать.

Правда, на этом месте кто-нибудь из читателей может возразить мне: зачем сравнивать художника одной эпохи — великой для истории живописи, обеспечивавшей мастерам целостное мировосприятие,— с художником другой, не дававшей такой гармонии по независящим от личности причинам. Но я сравниваю не эпохи, а принципы. В том же XIX веке мы знаем художников, не искавших «стиля», а упорно добивавшихся правды. И сегодня, придя на выставку фрагментов мозаик Равенны, я обнаруживаю, что работы Сезанна оказываются в своем пластическом выражении ближе к ним, чем все стилизаторские повторения византиистов второй половины XIX века, хотя было время, когда такие стилизации назывались не только продолжением, но и улучшением «византийского стиля».

Это может показаться странным — сравнивать творчество мастера, не работавшего в архитектуре и в силу определенных обстоятельств бывшего лишь художником станковой живописи, и монументальную мозаику. Но значение Сезанна для монументалиста, по-моему, огромно — оно в том, что этот художник увидел в природе. основы организованного построения форм. Перешагнул ту пропасть, которая, видимо, и побуждает художников обращаться к стилизации, то есть придавать явлениям натуры художественный вид с помощью того или иного стилистического языка. Стилизаторы не отрицают работы с натуры, но понимают ее как процесс нетворческий, пассивный. Надо написать точь-в-точь, как видишь, ничего не выдумывая,— как бы говорят они,— и лишь затем следует творчество. Сезанн открывал в самой натуре пластическую систему, организующую визуальное восприятие мира. Он тоже опирался на классику, но по-другому, открывая вечные истины искусства заново, и его открытие построения цветового рельефа совпало с усилиями средневековых мастеров. Кажется (мне кажется — я вовсе не настаиваю, чтобы так казалось всем), будто некоторые портреты и фигуры в белых одеждах на синем фоне написаны кистью Сезанна.

И тут я подхожу к самому главному: живое, настоящее монументальное искусство — это искусство, идущее от живого наблюдения мира.

Правда, Сезанна очень трудно подвергнуть испытанию на фрагмент, но от этого он не хуже, ибо определенное отношение к детали зависит не от качества вещи, а от характера эпохи, индивидуальности художника и многих других конкретных обстоятельств. И служить всеобщим критерием во всех случаях не может. А вот цельность восприятия есть у Сезанна, есть и в равеннских мозаиках. Насколько такое искусство предпочтительнее работы «по образцам» (в том числе и у «сезаннистов») — вот об этом мне и хотелось бы поговорить.

*

Если сравнить усилия стилизаторов прошлого века с некоторыми современными поисками «самоценности», то можно с уверенностью сказать, что сходство тенденций иногда поразительно. Так же эксплуатируется авторитет великого искусства прошлого, так же идет в ход удивительная гладкопись, выдаваемая за мастерство; опять в ходу псевдозначительность литературного символизма, именуемая «многоплановостью», «сложностью», «подтекстом» и т. д.; и снова при полном иногда отсутствии пластической мысли действует экстравагантно поданный сюжет в сочетании с всепоглощающей аккуратностью.

Я думаю, эти тенденции не случайно поражают нас сходством с так называемым «модерном», вернее, с ранней стилизаторской фазой его развития: это сходство не столько идейное, сколько вызвано близкой исходной ситуацией. В условиях Европы столетней давности, когда архитектура пришла в упадок, когда архитекторы старались перещеголять друг друга в пышности и безвкусии, именно в этих условиях большая группа художников-профессионалов стала прилагать героические усилия с целью восстановить искусство «большого стиля», «синтетическое искусство» и т. д.— причем, синтетизм и монументальность понимались как внутренние качества вещи, то есть «самоценность». Разве не похоже? Повторяя сегодня эти ошибки, мы в сущности встаем на тот же, уже пройденный однажды и, как выяснилось, не имеющий перспектив путь самоценных поисков стиля, тех поисков, которые как раньше, так и теперь, приводили и приводят не к стилю, а лишь к стилизации, к внешней имитации качества. В этих условиях я и хотел бы обратить внимание на особую опасность широкого пользования понятием «самоценности»: его критерии не дают нам ключа для отделения истинного от ложного (и живое искусство и эклектическая стилизация с этой точки зрения неотличимы»). Поскольку мне, как практику, не пристало обсуждать вопрос, возможны ли вообще такие критерии, хочу сказать, что в данном случае, наверное, главное определить цель, а все остальное считать тем или иным этапом на пути к ней.

Для определения этой цели я не нахожу лучшего термина, чем «реализм», понимая его в данном случае именно как идеал совершенства, заключающийся в правдивости, то есть целесообразности и соразмерности всех частей — идеи, материала, живого и цельного живописного видения, архитектурного окружения и т. д.

Да, и окружения: сегодня фрагменты византийских мозаик Равенны могут находиться в музее, и они будут прекрасны. Но их качество могло появиться лишь как часть целого. Они могут восприниматься как музейный экспонат, но созданы так они быть не могли.

Не может быть реалистическим искусство, где одно делается за счет другого. И хотя движение к совершенству может идти, разумеется, разными путями, иногда через стилизаторство и через «модерн», надо помнить, что это только пути, а не цель, временные увлечения, а не самоценность.



От редакции

Эта статья не завершает разговора, начатого В. Глазычевым. В настоящее время редакция намерена предоставить страницы журнала для выступления искусствоведу М. Алпатову, художникам О. Филатчеву, И. Николаеву, скульптору И. Казанскому и другим авторам, чтобы выслушать их мнение по данной проблеме.

Кресло-микросреда. Автор *С. Черменский*

Керамическая посуда «Полдник». *Автор Е. Богданов*

Комплект трансформирующегося мебельного оборудования для нестационарного интерьера. *Авторы: Л. Ентус, И. Майстровский, М. Майстровская*

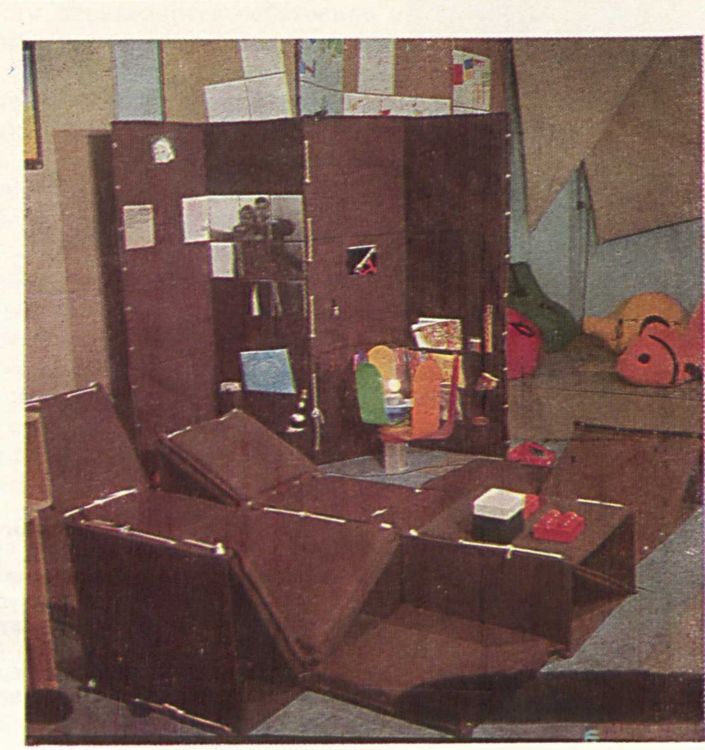
Надувные светильники. *Автор М. Борисов*

Экспериментальное пропедевтическое оборудование — конструктор для сюжетно-ролевых игр дошкольников ЭПО-КСИ. *Авторы: А. Ермолаев, Т. Рубцова, А. Симонова*







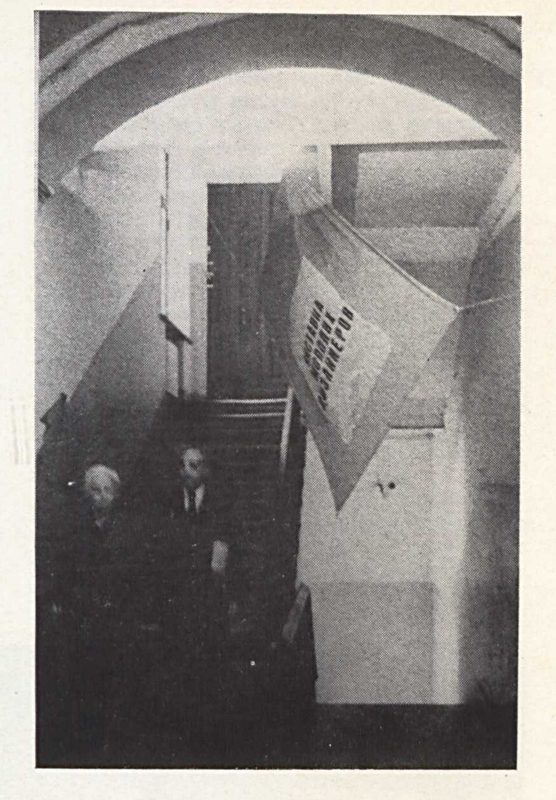


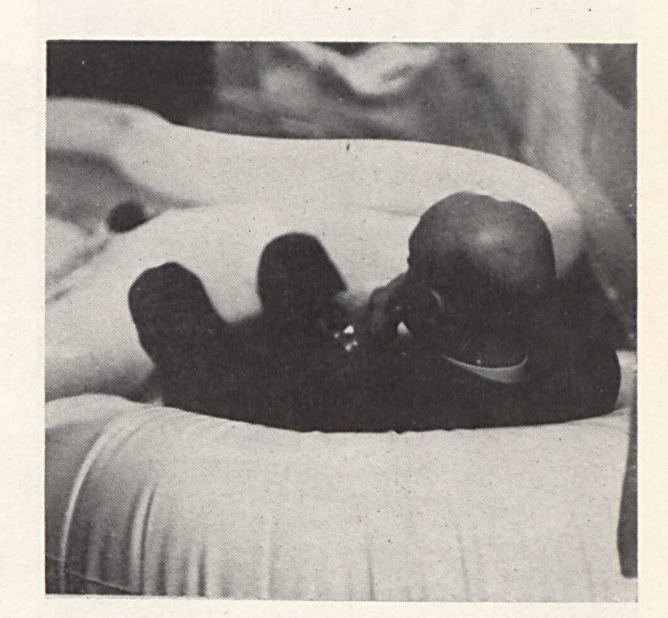


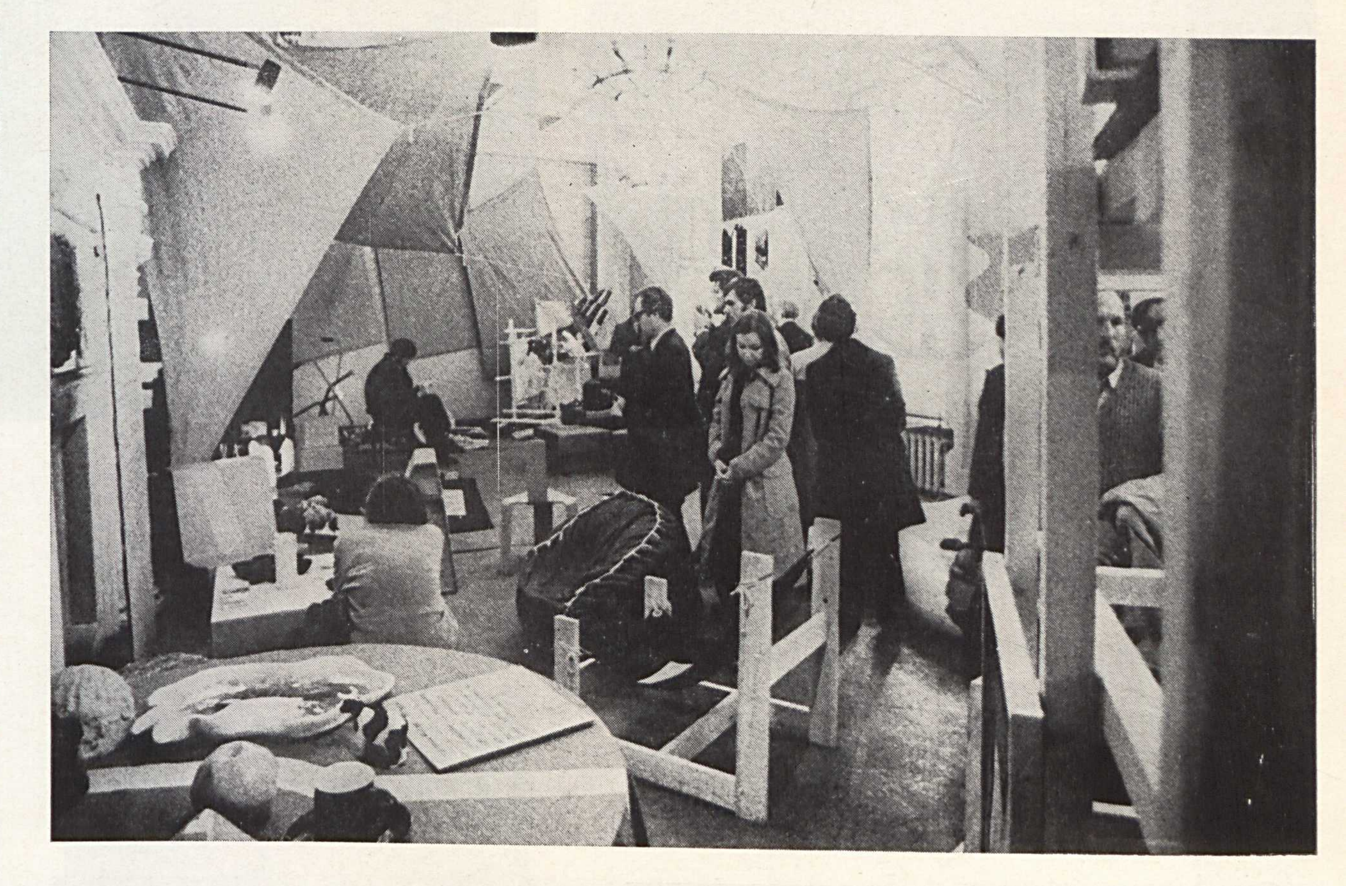
Дизайн общения дизайнов

Владимир Паперный

Для того, чтобы представить себе смысл события, о котором пойдет речь, вспомним недолгую историю организации отечественного дизайна.
В начале 60-х годов, когда дизайн в нашей стране еще только создавался, все дизайнерские учреждения были заняты главным образом «самопроектированием»; они еще не были включены в упорядоченную плановую деятельность и выполняли функцию своеобразного дизайнерского клуба — можно было придти во ВНИИТЭ, в любой из его филиалов, и везде увидеть одну и ту же картину: люди говорили.
К настоящему моменту наш дизайн, повидимому, прошел стадию поисков организации, дизайнеры приходят на работу уже не обсуждать философский смысл своей профессии, а «заниматься делом» — нормальным проектированием, клубная же жизнь дизайнеров, обсуждение проклятых вопросов о месте дизайна в системе творческой деятельности, принципиальной возможности взаимопонимания с заказчиком, с потребителем, с общественностью отошли на задний план, да и потеряли свою базу: помещения заняты кульманами и подмакетниками, страницы профессиональных журналов — эргономическими схемами и рекомендациями по цветовой отделке.
Первоначально единым дизайнерским центром был ВНИИТЭ, затем прибавился второй равнозначный центр — ЦУЭС СХ СССР, более известный как Сенежская студия. Дизайн сегодня стал полицентричным, любой филиал ВНИИТЭ фактически уже перестал быть филиалом, каждый ощущает себя самостоятельным направлением в дизайне и не столько ждет директив, сколько мечтает пропагандировать свой собственный метод и свои профессиональные находки. Само проектирование все отчетливее расчленяется на самостоятельные специализированные виды деятельности, со своим языком, собственным методом, специфическими целями и задачами. Профессионалы из разных областей дизайна, подобно тому как это происходит в естественных науках, уже перестают «понимать» друг друга. В будущем, вероятно, понадобятся особый междисциплинарный язык и особая форма организации профессиональных встреч, чтобы восстановить утерянное единство профессии. Уже сегодня эта потребность в единстве, а точнее, в дискуссиях о единстве, в обмене, в связи растет у дизайнерских организаций вместе с усилением у них тенденции к автономности. Методология и практика художественного проектирования (особые заслуги в этом принадлежат Сенежской студии) уже обосновали, что функцию такого клуба призвана выполнить выставка.
В какой-то мере таким своеобразным клубом со своим собственным языком и собственным типом общения и стала на какое-то время организованная прошлым летом Союзом художников СССР Выставка молодых дизайнеров, объединившая дизайнеров, представляющих практически все виды дизайнерских организаций.
На эту выставку приходили по разным поводам: посмотреть на новую мебель, почитать теоретические тексты, посидеть на надувных креслах, приводили детей поиграть с гигантскими тряпичными яблоком, грушей и крокодилом, сюда приходили повидать знакомых, здесь назначались встречи, сюда, наконец, забредали, чтобы просто побыть в совершенно особой среде, где посетитель находился как будто одновременно на сцене, за кулисами и в зрительном зале и чувствовал себя сразу и актером и режиссером и зрителем.

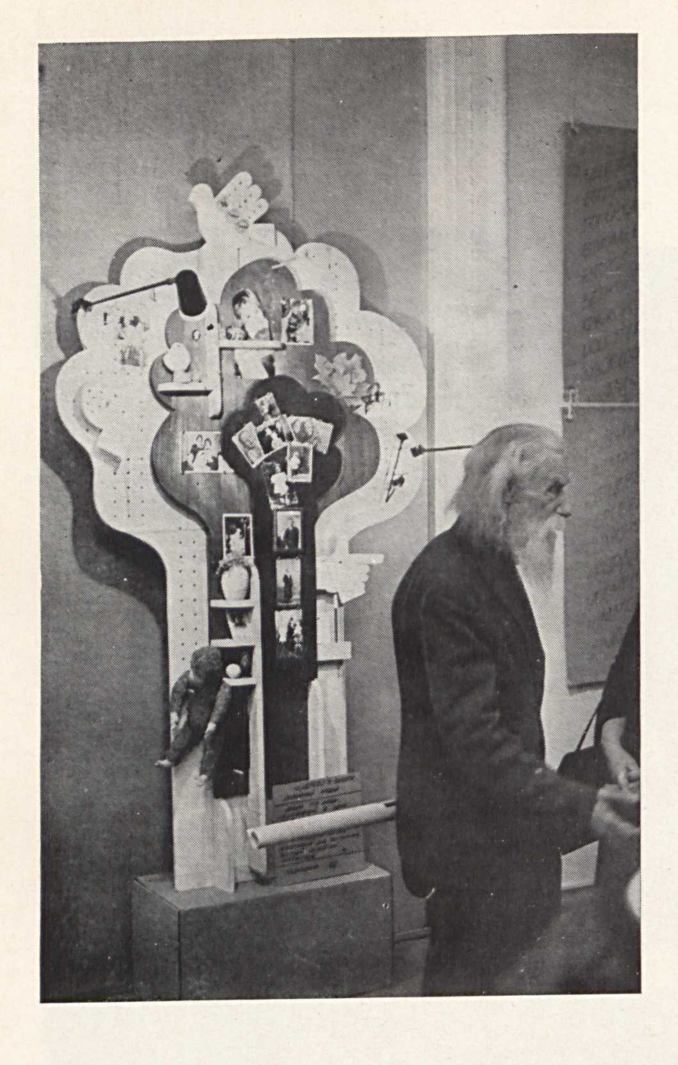








Продукты дизайна, представленного в экспозиции «потреблялись» прямо на выставке. Посетитель — что и было предусмотрено авторами экспозиции — выступал в качестве потребителя. Взрослые читали тексты, садились на надувные кресла, дети играли с огромными тряпичными яблоком, грушей и крокодилом.



Все было так, как обычно бывает на выставках при встрече с незнакомым искусством. Впечатления не скрывали и высказывали так, чтобы их не могли не услышать все, каждый считал себя знатоком и почитал долгом навязать свою точку зрения любому, кто окажется рядом. Многое поначалу вызывало недоумение. Судя по названию, это была выставка дизайна— многие же вещи, как справедливо возражали некоторые посетители, относились скорее к декоративному искусству; выставка была посвящена проблемам жилой среды, но тогда причем тут пейзажи, портреты и плакаты, спрашивали другие; выставка должна была решать «молодежные проблемы» как наиболее близкие авторам, но, может быть, в возрасте от 25 до 37 лет уже естественнее решать проблемы «зрелости»? — ехидно замечали третьи; вещи, показанные на выставке, как правило, не предназначались для промышленного производства, это, как говорили авторы, почти «рукотворные» вещи, которые должны показать каждому потребителю, что он может сделать своими руками у себя дома — непонятно при этом, как же он будет своими руками сваривать поливинилхлоридную пленку, гнуть и полировать стальные трубы, клепать светильник из латунных лепестков, который, кстати, давно уже выпускается в Дании промышленным способом. Пятые говорили, что все это они уже видели в журналах «Domus», «Form», «Cree».

Если кратко изложить содержание выставки в стиле ее экспозиции, то произошло следующее: двадцать человек — большинство из них окончило Строгановку, некоторые архитектурный, среди них были и «стафф-дизайнеры», и работники дизайнфирм, и «независимые» дизайнеры — отклонились на время от своего пути, уклонились от следования корпоративным нормам своих организаций. Они как бы сошли с рельс, чтобы к изумлению окружающих, поехать прямо по зеленой траве, как это бывает только в детских снах

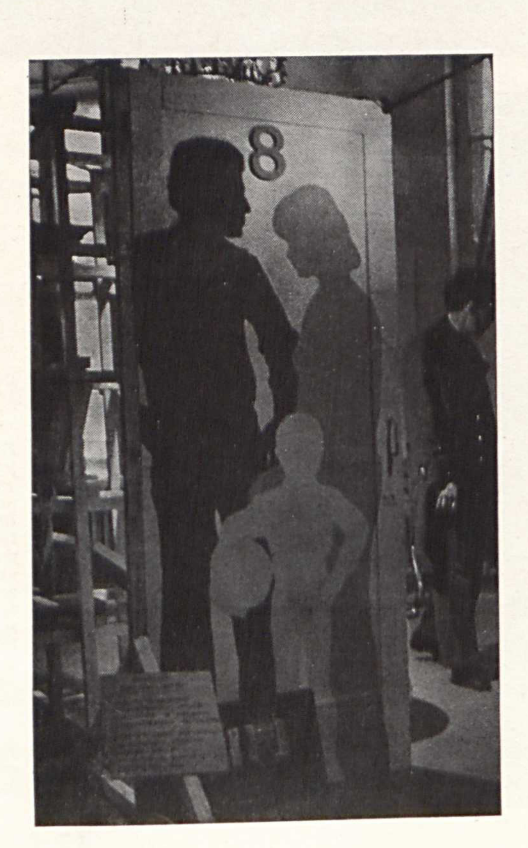


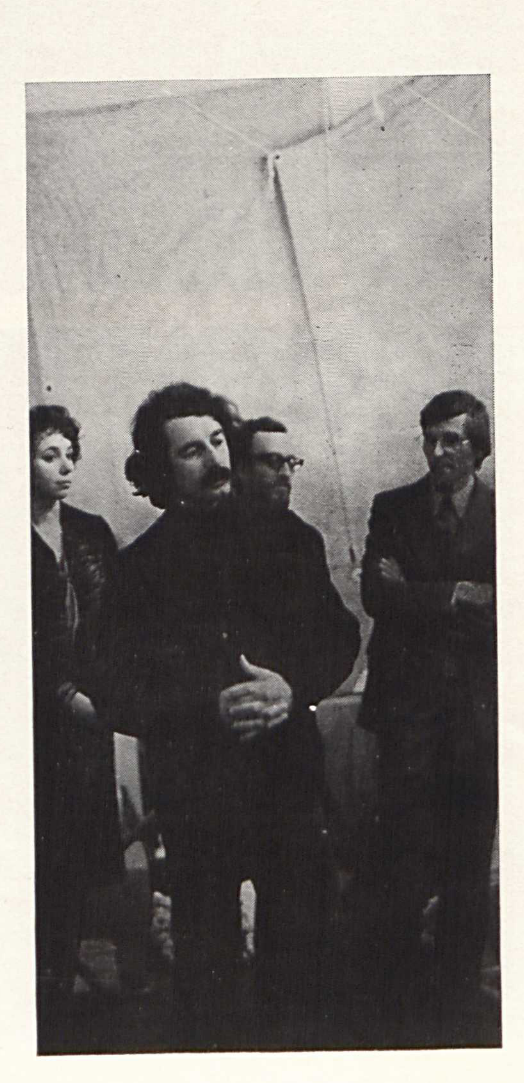


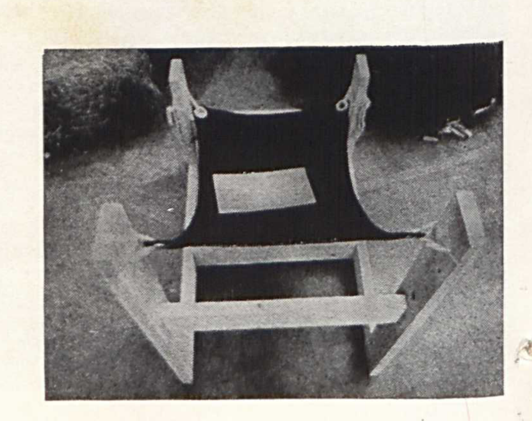
(чем до некоторой степени оправдывается слово «молодые»). Поехать навстречу друг другу.

Это отклонение только несведущему могло показаться непринужденным развлечением, на самом деле оно потребовало от дизайнеров известной мудрости «знания, что ничего не знаешь», своего рода искусства неумения, способности забвения прописных истин: чтобы от хромированных автомобильных бамперов придти к стогу сена, озеру с лебедями, лениво жующей корове, дизайнерам пришлось на время забыть то, что они осваивали в Строгановке — тектонику, сопромат, «средства гармонизации»; чтобы от «ласточкиного хвоста», синтетических клеев и матовой отделки придти к креслу из двух брикетов соломы, дизайнерам пришлось на время забыть то, чем они занимались в ВНИИТЭ, КДОИ, забыть об экономичности, технологичности, эксплуатационных качествах; чтобы выставить в качестве дизайна живописные пейзажи и раскрашенные фотографии, пришлось на время забыть блистательные теоретические статьи Карла Кантора и Томаса Мальдонадо, где убедительно показана нетождественность дизайна и искусства.

Это «отклонение», однако, не было игрой в «авангардизм» — это было раскрепоще-







ние от кастового языка специализированного дизайна, стремление овладеть универсальными навыками общения через искусство. Поэтому значение выставки не исчерпывается ни оригинальностью выставленных вещей, ни способом организации выставочного пространства, ни даже содержанием авторских деклараций. Вещи, показанные на выставке, не были вещами, которые можно было бы поставить в комнату, это были в сущности слова, фразы и реплики диалога. Поэтому некоторые вещи казались знакомыми: это были вещи-цитаты, вещи-упоминания, вещи-ссылки на источники.

Прислушиваясь к этому диалогу вещей, мы начинали понимать их язык, и тогда обнаруживалось, что часть вещей попала сюда все-таки случайно. Надувные кресла, светильник из латунных лепестков, рабочее место студента — это тоже хорошие вещи, они профессиональны, грамотны, сделаны со вкусом, но это как бы реквизит, оставшийся от предыдущего спектакля, это уже не тема для серьезного разговора, никто бы уже не удивился, увидев эти вещи в магазине.



Этот спектакль требовал особого профессионализма восприятия, особой грамотности, особого вкуса и от зрителей — для адекватного понимания того, что с точки зрения грамматики привычного дизайна могло казаться несоблюдением орфографии, косноязычием, безвкусицей. А именно так с узкопрофессиональной точки зрения должны были восприниматься лучшие вещи выставки — кресло из «брикетов фуража», огромный теннисный мяч, посуда-пейзаж, детский набор «ЭПО-КСИ» (сюда следовало бы отнести еще и «Дерево памяти», будь оно чуть менее тщательно покрыто морилкой).

Что объединяло все эти разные вещи? Освобождение от пут теорий формообразования, от догматики «закономерностей композиции», выход к простоте и многозначности языка искусства, ко всему богатству традиционной символики и культурной многозначности предметного мира. Классическая теория функционального дизайна предполагает, что вещь должна выражать свое назначение, способ изготовления или работу материала. Стайлинг часто пользуется заимствованными формами, но формы заимствуются в одном ряду: форма дешевого автомобиля у дорогого, форма простого прибора — у сложного. Группа вещей выставки принципиально отвергала эту коммерческую и престижную рядность заимствования, предлагая принцип заимствования более сложного художественно-ассоциативного уровня, вводя в вещи совершенно, казалось бы, неподходящие формы: форму дома — в посуде, форму спортивного снаряда — в мебели, одного графического жанра (газетная статья) — в другой (плакат). Формы почти случайны, но в них есть закономерность поэтического образа. Каждая форма участвует в диалоге, благодаря бесконечному числу смысловых слоев, из которых она, словно кочан капусты, состоит. Каждый слой — это новый уровень толкований и ассоциаций.

Два брикета соломы в жилом интерьере — в этом и поэтика пасторали, и армейская суровость «фуража». Это и пристанище для деревенских влюбленных Мопассана, и дневной рацион толстовского Холстомера. Здесь и серьезность сельскохозяйственного труда, и веселье «конторы по заготовке рогов и копыт».

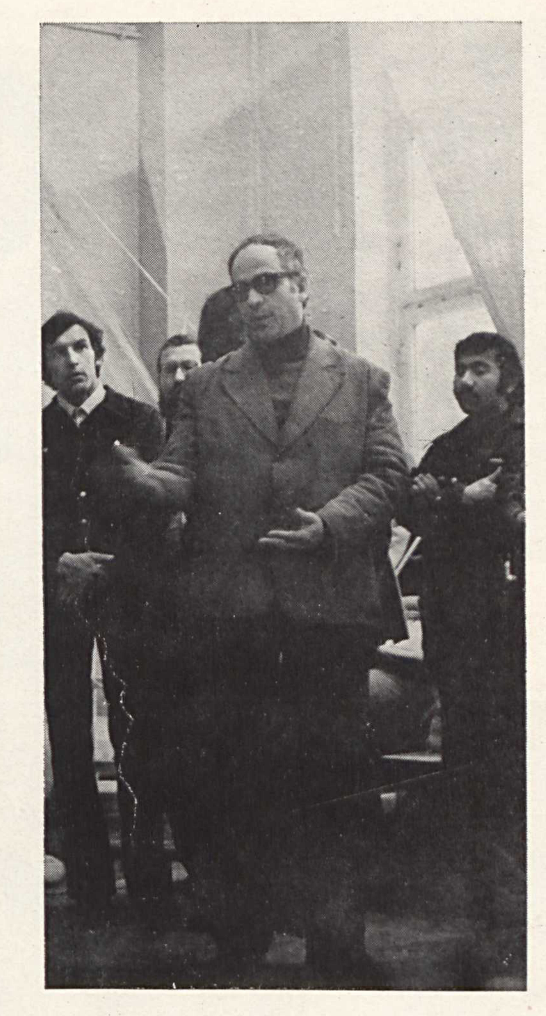
Снятая с петель дверь с нарисованными на ней силуэтами людей может напомнить и человеческие силуэты на сожженной атомным взрывом стене из рассказа Рэя Брэдбери «Дом», и «вырванный с мясом звонок», и русскую сказку про дурака, которому велели стеречь дверь, а он для верности таскал ее с собой.

Заимствованные формы вырваны не только из своего естественного контекста, но и из своего масштаба. Человек, сидящий на гигантском яблоке, груше или теннисном мяче, превращается то в Алису в стране чудес, то в Гулливера, то в барона Мюнхаузена на ядре.

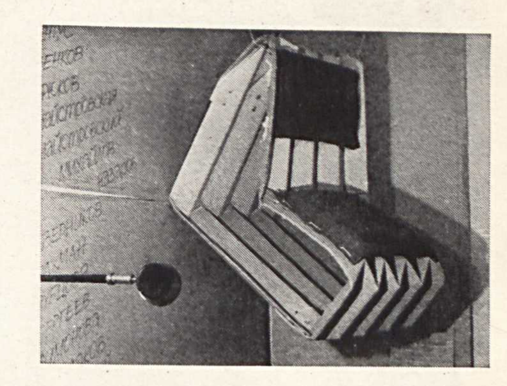
Пейзаж на обеденном столе — в этом был бы элемент макетности, игрушечности, если бы не очередное изящное отклонение: яблоко в этом пейзаже-натюрморте больше коровы. Натуральное яблоко рядом с игрушечной избушкой теряет свою натуральность, объемная корова рядом с нарисованными лебедями теряет свою объемность, обычная кружка рядом с вазочкой в виде дерева теряет свою обычность. Все эти вещи сосуществуют в особом пространстве и в особом масштабе поэтического диалога — там они масштабны, объемны и нормальны.

В принципе вся выставка должна была стать таким поэтическим диалогом, со своим масштабом, своим пространством, своим стилем поведения, своим языком. В той мере, в какой это удалось, это заслуга авторов. В той мере, в какой это не удалось, это не их вина, потому что это первая у нас выставка такого рода.

На обсуждении выставки неоднократно высказывалась мысль, что не все вещи смогли быть на уровне общего замысла выставки, что часть теоретических положений нужно скорее рассматривать как программу будущей выставки. Это в общем верно. Но, по-видимому, на первой выставке иначе получиться и не могло. Выставка как событие своим содержанием отнюдь не исчерпала актуальности ее как формы связи, она «открыта» для дальнейшего роста и развития, как событие она как раз свидетельствовала, что говорить еще есть о чем, что диалог не окончен. Если бы выставка могла стать периодической, она, возможно, взяла бы на себя функцию такого «метадизайнерского клуба», смогла бы возместить отсутствие одного из важных звеньев организации дизайна. Хочется надеяться, что будущим летом Союз художников СССР снова удивит нас столь же сложным, противоречивым, неспокойным и радующим зрелищем.



Особенностью выставки молодых дизайнеров было то, что она стала своего рода дискуссионным клубом для дизайнеров различных специальностей, новой формой межпрофессионального контакта.





Отцы и дети как проблема дизайна

Александр Ермолаев

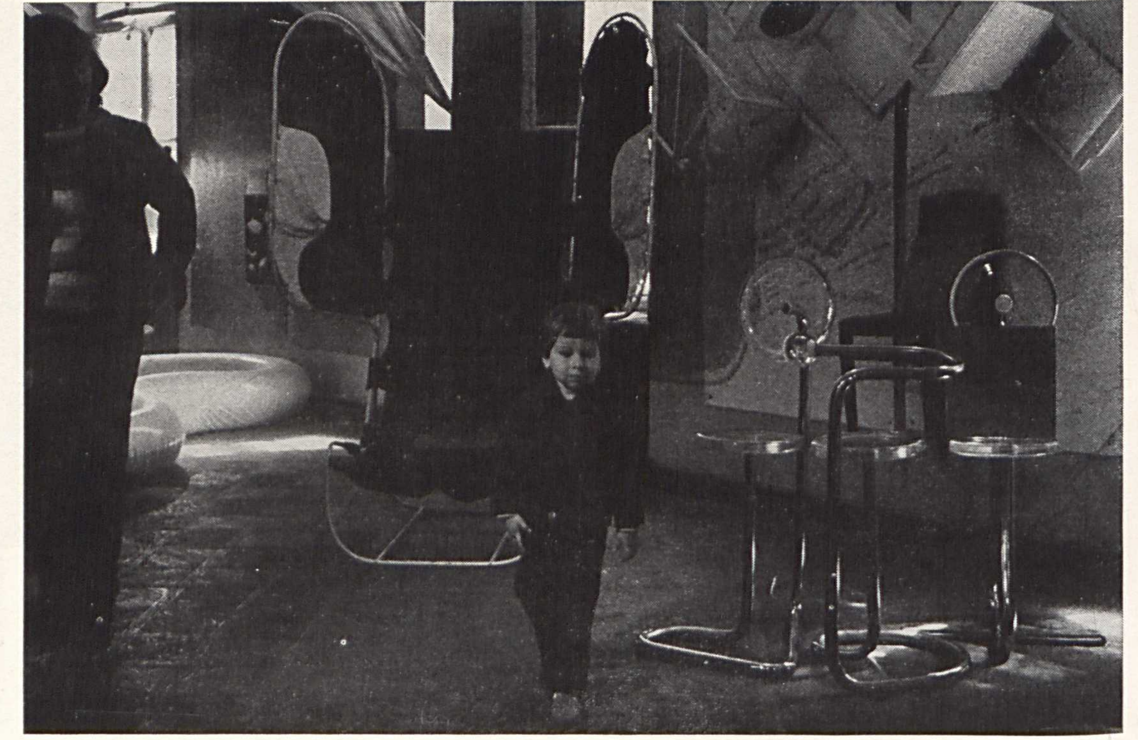












Дизайн для детей... Не лучше ли вообще не пускать сегодняшний дизайн к современным детям? Мы ведь знаем его слабость все организовать, связать, систематизировать, привести к единой конструктивной, пластической, образной и т. д. и т. п. целостности. Можно ли себе представить что-либо более противоположное детской непосредственности, непоследовательности, неорганизованности, непредвзятости, бессистемности, чем подобный дизайн?

Именно в качестве противоположного такому безнадежно закалькулированному взрослому отношению к жизни вошло сегодня в такую моду детское мировосприятие. В глазах взрослого детское поведение — наглядная альтернатива косности его привычек и распорядков, основанных на абсолютизации целесообразности, престижности ориентаций, шаблонности поведения. Оно — идеал творческого, беспрецедентного отношения к действительности, полное изначальностью и тонкостью чувств, высокой безответственностью самовыражения. Почтенная наука с прямо-таки по-детски нескрываемой радостью констатирует сегодня, что дети значительно превосходят взрослых уровнем интеллекта, что «средний» из наиболее развитых двенадцатилетних подростков превосходит «среднего» профессора и даже «среднего» нобелевского лауреата быстротой реакции, нетривиальностью взгляда на различные проблемы (Я. Пономарев, психолог).

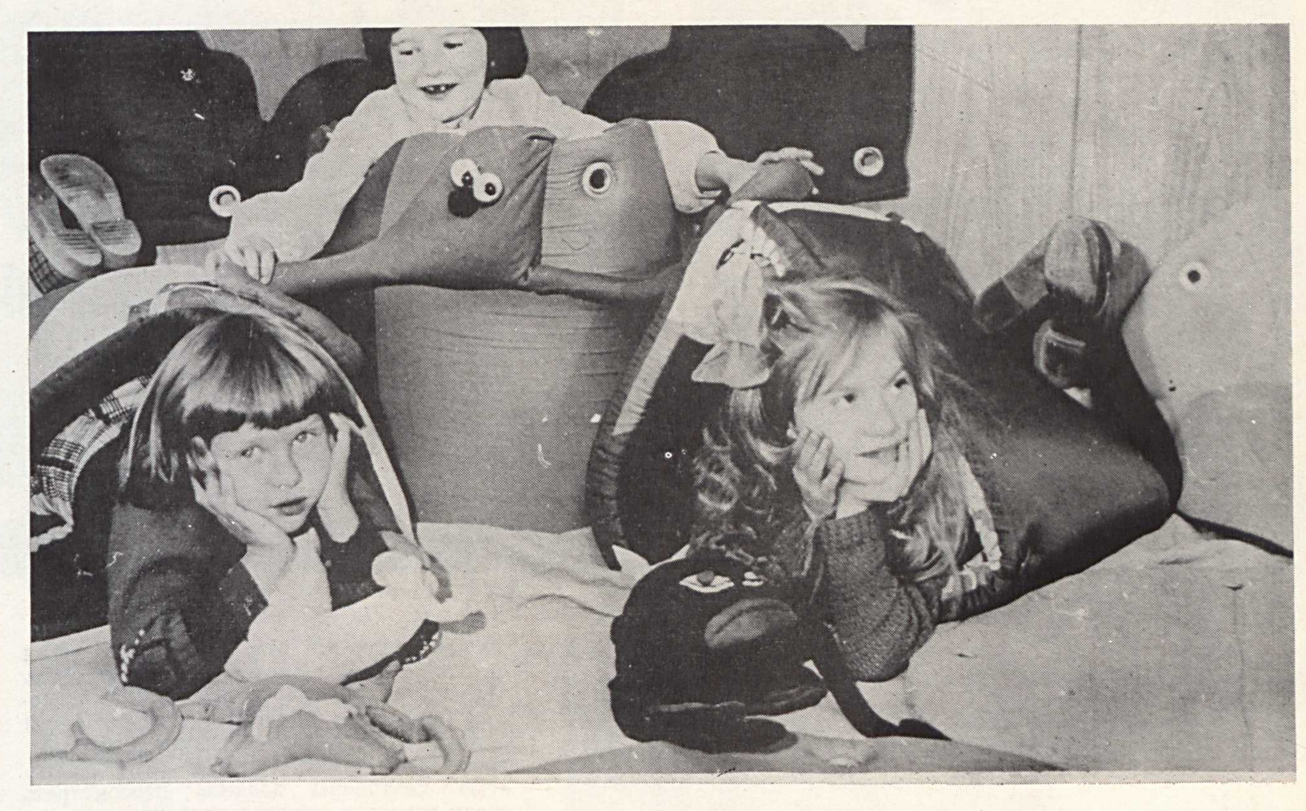
Выставки детского творчества за какое-нибудь десятилетие сначала заворожили умы специалистов, искусствоведов, художников, а затем овладели и массами, сегодня воскресные студии, детские кружки и школы рисования производят целое море неповторимо яркой и неподражаемо уникальной художественной продукции, которая почти конкурирует с профессиональным творчеством в частных коллекциях, общественных интерьерах, выставочных залах и последнее уже нет-нет да и освежит свою палитру яркостью детской фантазии.

Постепенно меняется представление и о социально-психологическом содержании детского мира. Уходит в прошлое представление о нем, как о неизменно безоблачном празднике и беспроблемном существовании, понятие «личность ребенка» теряет условно поощрительный смысл и обретает «взрослое» личностное содержание. Педагоги в общении взрослого с ребенком рекомендуют исходить из того, что понятия социального статуса и личного достоинства играют в жизни детей столь же определяющую роль и нарушение их императивов переживается детьми не менее драматично, чем взрослыми: опоздание в детский сад — катастрофа, поломка игрушки — несчастье, порицание, высказанное воспитателем или родителями в присутствии сверстников — несмываемый позор.

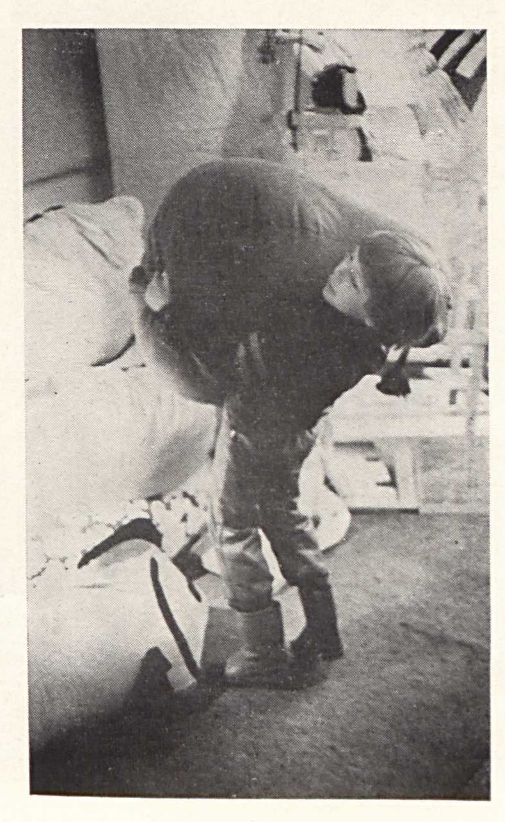
Можно по-разному объяснять феномен детской культуры последнего десятилетия: и ценностной тягой взрослых к своему детству и действием внутренних законов самовыявления в социуме всех его структурных составляющих. Но это задача соответствующих наук, которые несомненно справятся со своим делом, задача же дизайнера не объяснить мир, но изменить его, и в этой проблеме дизайнер должен прежде всего оценить факт разобщенности двух возрастных культур, доказательством которой является сам этот детский бум, сама взрослая мода на детскую гениальность, само это «открытие» детского мира и товарное потребление его творческой продукции, он должен увидеть в духовной устремленности обеих возрастных групп друг к другу показатель разъединенности их практически жизненной, овеществленной предметным миром, осознать, что проблема «отцов и детей» в 18 лет не возникает, а кризисно завершается, а фор-











На стр. 20
На психо-физическое развитие ребенка с самого раннего возраста огромное влияние оказывает окружающая предметная среда. Задача дизайнеров проектно осмыслить этот фактор как средство целенаправленного педагогического воздействия как постоянный и ненавязчивый наглядный урок.

Экспериментальный агрегат для детских игр ЭПО-КСИ является одним из первых опытов нашего дизайна в разработке специального оборудования, стимулирующего психо-физическое развитие ребенка в процессе игры.

мируется она в детском возрасте, тогда же и начинается расхождение, во многом обусловленное косностью традиций вещного мира, он должен увидеть свою миссию в том, чтобы быть посредником в осуществлении всесторонней и полной жизненной связи взрослых и детей через предметный мир прямо с того момента, когда зарождается отчуждение, когда дети начинают осознавать что они «дети».

Тот порог открытий и переосмыслений, который переступает взрослый с того момента, когда берет на себя ответственность и заботы о другом, маленьком существе, когда он открывает в себе нового человека и сам как бы заново рождается, пройдя очистительную школу общения с отныне не простыми проблемами детского существования, для дизайнера должен стать моделью его отношения к проблеме проектирования детского предметного мира, глубинное фамильное чувство нераздельности на взрослое и детское должно быть осознанно как проектный принцип

Сознавая «право ребенка быть тем, что он есть» (в качестве принципа практической педагогики это было впервые выдвинуто перед второй мировой войной выдающимся детским педагогом современности Янушем Корчаком), мы не можем, однако, реализовать это равноправие и равнозначимость в предметности, не знаем, как организовать непротиворечивое присутствие взрослых в мире детей и детей в мире взрослых, овеществить их, столь ярко сегодня выразившееся стремление друг к другу.

Сегодня уже ясно, что речь должна идти не о фиксировании в предметности сложившейся иерархии взрослого и детского миров, и даже не просто их равноправном соседстве, но об их взаимораскрытости, взаимообусловленности, диалогичности, о предметном мире, овеществляющим новый уровень их взаимоотношений, который значительно богаче, сложнее и плодотворнее, чем традиционный, строящийся по типу переливания из переполненного

чему затрудняем доступ, не предполагаем использования детьми, — всем этим ребенок вправе пользоваться наравне со взрослыми. Такое право естественно, поскольку способствует развитию самостоятельности, инициативы, необходимых жизненных качеств. Реализации этого права мешает отсутствие во всех перечисленных предметах еще одного измерения — детского.

Несомненно, дизайнерская тактика в осуществлении стратегического плана совместимости в предметной среде интересов обеих возрастных групп должна быть разнообразной и гибкой. От введения новых эргономических показателей при проектировании удобных и доступных для ребенка вешалок, кранов, выключателей, умывальников, безопасных ножей и вилок, небьющейся посуды, до «в безопасном исполнении» настольных ламп, магнитофонов, телефонов — предметов, не отпугивающих своей опасностью и таинственностью, но располагающих к контакту,







и вынесено им за рамки семейного круга в социальное пространство, положено в основу формирования предметной среды взрослого и детского миров как взаимооткрытых и взаимообусловленных частей единого «универсума».

сосуда в пустой. Ясно, что в широком смысле для дизайнера не должно быть деления на детскую и взрослую предметную среду, все в идеале есть, как бы и детская тоже, но это и значит, что с детской требовательностью и непредвзятостью дизайнеры должны пересмотреть среду взрослых, существенно изменить отношение к проектированию взрослого мира. На этом пути возможен «иной дизайн», свободный от мании заорганизованности, признающий не только право ребенка, но и право взрослого быть тем, что он есть, не пытающийся уложить их в прокрустово ложе предвзятостей.

В свете вышесказанного попробуем взглянуть на предметную среду, которая окружает сегодня детей и в предметном мире взрослых и в их собственном — детском. Ребенок на улице. На его присутствие не обращают внимания ни те, кто ставит уличные знаки, указатели, ни те, кто делает у домов глухие цоколи высотой с этаж, ни те, кто проектирует рекламу и вывески, дошкольник, даже если бы захотел научиться читать, не смог бы этого сделать — шея заболела бы. Ориентироваться в городе совершенно невозможно — впрочем не только ребенку. Детские игровые площадки никогда не рассчитаны на совместные занятия детей и взрослых: ребенку — песочница, взрослому — лавочка под деревом. Магазины совершенно не приспособлены для малолетних покупателей, все виды транспорта — для детей-пассажиров.

Ребенок дома. Выключатели, розетки, ручки, краны, двери, умывальники, шкафы окна, столы, стулья, ножи, фарфор, радиоприемник, телефон, хрусталь, книги — все, что сегодня мы прячем от детей, к

объясняющих себя, до мебели и оборудования, которые разнообразными своими качествами могут служить как взрослым, так и детям. Несовместимость в сегодняшней квартире полированной «стенки» и просто стенки, удовлетворяющей естественное желание детей рисовать на стенах, письменного стола, олицетворяющего Время, и «машины времени», игнорирующей его законы, устранимо. Такое «общее» предметное окружение станет эффективным и естественным инструментом общеразвивающего воздействия, стимулирующим многообразную психофизическую активность, столь необходимую ребенку. Обыденный предмет будет средством целенаправленного педагогического воздействия, постоянным и ненавязчивым наглядным уроком. И для взрослого тоже: заново осмысленное совместное существование изменит мировосприятие взрослых в направлении бо́льшей естественности и умеренности запросов, простоты и непосредственности в отношении к вещи.

Детский сад — самая массовая и типичная детская среда. Сегодня она не является, практически, ни средой (в предметно-пространственном смысле этого слова), ни вполне детской. Отсутствие серьезной творческой работы дизайнера по созданию визуальной культуры детской зоны очевидно. Оборудование для детей, создаваемое по подобию взрослого предметного мира, безлико и казенно. Может ли идти речь об активном развитии психофизических качеств ребенка, когда групповые помещения детского сада практически не приспособлены для стимуляции двигательной активности, координации движений, пространственной ориентировки? Могут ли способствовать совершенствованию вос-

приятия и воображения унылый инвентарь такой групповой комнаты, однообразные «розово-салатные» стены в безжизненном свете стандартных люминисцентных светильников, одинаково плоский пол? Удручающе мало вкуса к красоте прививает лепка бесконечных пластилиновых морковок и рисование салфеточных орнаментов, которыми занимают детей воспитатели из-за отсутствия более совершенных и современных средств художественного развития. Нередко, правда, можно услышать, что нет проблемы организации специальной среды для детей, что дети, мол, такие фантазеры, что способны любую палку превратить в коня. Дети, конечно, таковы, мы именно этим в них так и восхищаемся, но долг взрослых показать им и свои человеческие способности, показать, что мир состоит не из одних палок, дать им средства использования фантазии для осмысленной творческой деятельности.

Было бы, конечно, наивным считать, что проблема гармоничного предметного мира для детей решается перестройкой всей существующей предметной среды. Совершенная вещь для ребенка решит лишь половину проблемы. Другую половину можно решить созданием специальных средств, способствующих более активному течению процесса постижения ребенком богатства окружающего его мира. Нельзя полагаться только на то, что «сама жизнь», сама природа откроет ребенку свои ценности. Необходимо научить его видеть, окружая атмосферой насыщенной пластики, сталкивая его с гармониями и парадоксами предметного мира с фактурными качествами вещей, используя для этого предметное окружение ребенка.

Может быть весьма эффективным распространение практически на все детское окружение — детские сооружения, функциональное и игровое оборудование, игрушки — принципа их пропедевтической организации с целью осмысленного введения ребенка в окружающий его природный и человеческий мир через повышение визуальной определенности окружения, через предметный мир, «обращенный» к ребенку, говорящий о том, как и из чего он устроен. Только тогда вопиющая архитектура детского сада, торжество взрослых идеалов стандартизации и экономичности, может стать сооружением, через которое ребенок откроет для себя удивительный мир человеческого творчества. Игрушки — богатейшее поле пропедевтических возможностей — смогут не только оформлять игровую деятельность ребенка, не только информировать о способах человеческой деятельности, но и выступать наглядным примером многообразных качеств окружающего мира.

Знакомство ребенка с вещным многообразием мира можно осуществлять посредством преднамеренного «проведения» его через опредмеченные, материализованные характеристики окружения. В частности, через такие основополагающие соотнесенности, как природное и искусственное, живое и механическое, простое и сложное, действительное и сказочное, цветное и ахроматическое, мягкое и жесткое, упругое и пластичное, блестящее и матовое, сыпучее и складируемое, шаткое и устойчивое. При проектировании детских сооружений, оборудования, мебели, посуды, тканей, игрушек нужно учитывать возможность демонстрации через них этих основополагающих соотнесенностей.

Самые первые шаги проектировщиков в этом направлении уже делаются. Дизайнеры ГДР создали в рамках дипломного проектирования оборудование для детского сада*, в котором в целях «развития фантазии и интеллекта детей» предусмотрели своеобразную «стену ощущений», на которой размещены различные материалы в разных состояниях. Дети могут активно заниматься с этими материалами, снимать их и создавать различные комбинации.

Есть опыт в этом направлении и у отечественного дизайна: экспериментальное пропедевтическое оборудование — конструктор для сюжетно-ролевых игр ЭПО-КСИ, цель которого в процессе игры погрузить ребенка в мир визуальных и осязательных качеств предметного мира.

Как показывает педагогическая практика, одной из основных форм проявления жизненной активности ребенка в возрасте после трех лет являются ролевые игры. Хотя многообразие этих игр теоретически безгранично, практически обнаруживается ряд характерных ситуаций, для которых возможно создание определенного оборудования, оформляющего эти ситуации, помогающего реализации детских фантазий. Авторы проанализировали игровые ситуации с точки зрения требований к их предметно-пространственной организации, определили пространственные и технические характеристики, которые и легли в основу ЭПО-КСИ.

Все необходимые емкости, поверхности, конструкции устройства созданы для ознакомления ребенка с характерными материалами — деревом, тканью, картоном, веревками; с их типичными структурными, пластическими, визуальными свойствами, со способами их обработки и соединения, со свойствами их цветовой и фактурной поверхности; с методами организации плоскости, объема, пространства, с такими эстетическими категориями, как простое и сложное, изящное и грубое, цветное и ахроматическое и т. д.

ЭПО-КСИ лишь первый и еще весьма несовершенный опыт пропедевтического проектирования. Впереди — разработка игровых средств, специально развивающих художественные способности, новых типов пропедевтических игровых единиц; проектирование специфических игрушек, а в обозримом будущем — внедрение пропедевтической «идеологии» в разнообразные формы существования дизайна.

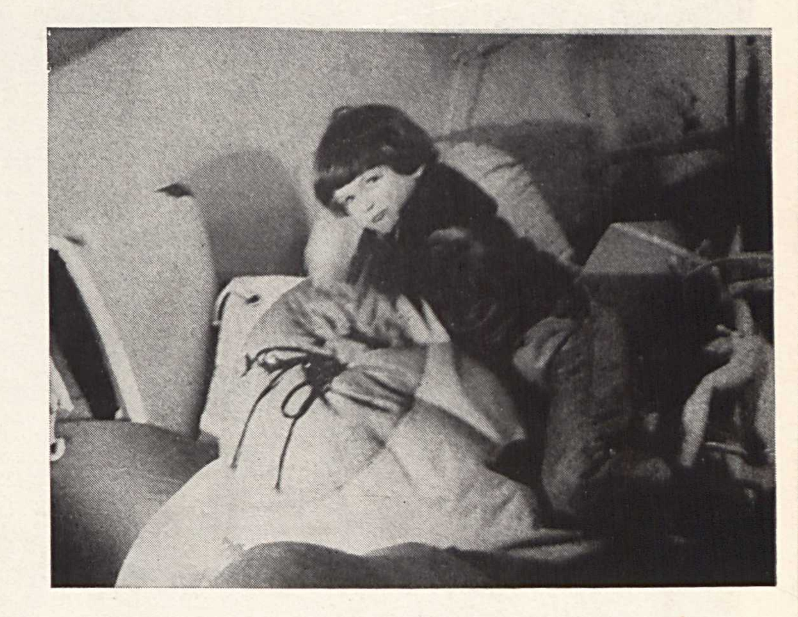
Но первым шагом на этом пути должно быть осознание дизайнером, что проектировать для взрослых — значит проектировать и для детей тоже, а проектировать для детей — значит работать и для взрослых. Роль дизайнера не в том, чтобы разрушить до основания нынешний взрослый предметный мир, а в том, чтобы осмыслить его как мир не только для взрослых, прокорректировать его с позиции детских потребностей. Пусть дети остаются детьми, педагоги педагогами, а дизайнеры, наконец, станут дизайнерами, то есть явят себя непредвзятыми перед проблемой формирования предметного мира, не подходят к ее решению с готовыми однобокими мерками, обо всем думают заново.

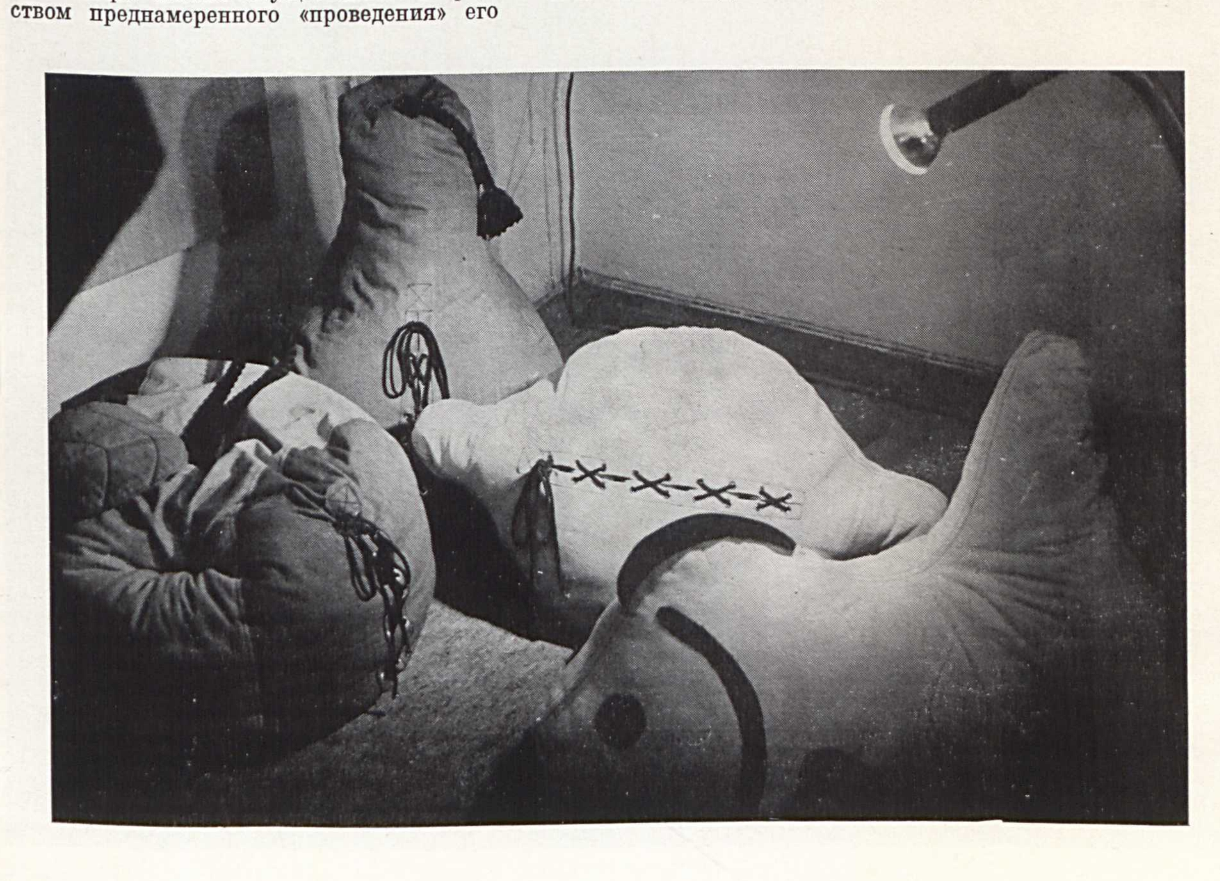
Если они при этом не могут обойтись без гениальности детского творчества — пусть обратятся к нему.

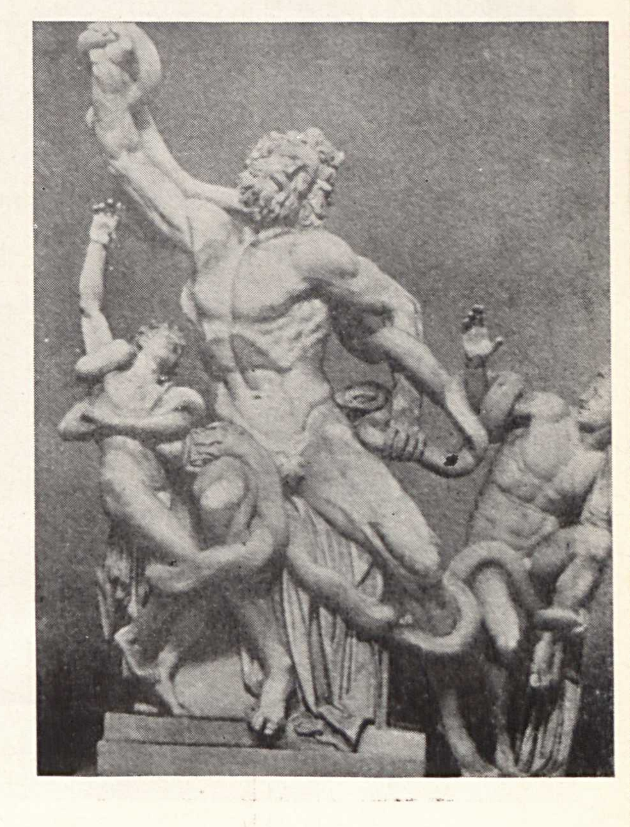
---

* Д. Паллокс. Организация предметно-пространственной среды детского сада как комплексная задача архитекторов, дизайнеров и художников. Игровое оборудование — требования и перспективы. — В кн.: «Роль художественного конструирования в решении комплексных социально значимых задач проектирования предметной среды. Материалы симпозиума специалистов СССР и ГДР». ВНИИТЭ, Москва, 1974.

Известная античная скульптурная группа Лаокоон может служить своего рода образом, иллюстрирующим понимание дизайнером проблемы формирования современного предметного мира детей и взрослых как их общей борьбы с гидрой вещности.







Мемориал в Братске

Татьяна Малинина



В центре нового города
Братска
Монумент из струнобетона,
Словно вдруг устремилось
к небу
И застыло белое пламя.

Евгений Долматовский

У каждого города есть свои отличительные признаки, присущие только ему, создающие неповторимость его облика: архитектурные ансамбли, отдельные значительные здания и сооружения, памятники, природа — словом, все то, что создает многопластный «культурный слой», в котором соединяются память, настоящее и ростки нового.

Своими особенностями обладает и быстро растущий Братск, город молодой, устремленный в будущее. Его «культурный слой» еще формируется, но в нем уже нашлось место для памяти. Большим событием в жизни города стало открытие мемориального ансамбля, посвященного тем, кто в сорок первом ушел на фронт из населенных мест нынешнего Братского района и погиб, защищая Родину. Их имена начертаны на 100 мраморных плитах памятника.

На берегу Братского моря в полукружии двух бетонных стел, покоящихся на четырех пилонах, вознеслись ввысь два легких, словно вибрирующих от движения воздуха, свободно развернутых в пространстве объема, символизирующие пламя вечного огня.

Дорога к мемориалу идет от центра города вдоль большого лесопаркового массива. Ансамбль, отнесенный несколько в сторону от магистрали, вырастает перед зрителем внезапно из-за плотной стены деревьев, производя впечатление неожиданное и сильное. В обрамлении тесно сомкнувшихся сосен и зеркальной глади моря «словно вдруг устремилось к небу и застыло белое пламя» — гордый символ борьбы и победы, памяти и жизни. Глубоко врезаны в тело бетона эпитафические надписи и дата, повторенная дважды, «1941—1945».

Пройдя по замощенной квадратными бетонными плитами площадке вдоль гладких зеленых лент газонов, зритель попадает через своеобразный портал, образуемый стелами, в зону ближнего восприятия монумента.

Заключенная в полукружиях стел зона образует торжественное пространство, в котором создается особая атмосфера, помогающая спокойному и сосредоточенному созерцанию памятника. Ансамбль постепенно раскрывается перед зрителем во всем богатстве своих пластических возможностей, заставляет активно работать воображение, питает все новыми впечатлениями.

Само пространство здесь под воздействием как бы вращающихся по спирали объемов трансформируется, становясь то плотным и упругим, то гибким и скользящим. Сгущения и разрежения его четко срежиссированы авторским замыслом. Энергичный разворот «языков» пламени вовлекает зрителя в движение по кругу. При обходе архитектурно-скульптурная композиция воспринимается в двух разных уровнях — на уровне глаз и в сильном ракурсе на фоне неба.

В первом случае чередование просветов между меняющими свое положение относительно друг друга объемами производит впечатление непрерывно движущихся кадров. В обрамлении бетонных блоков перед зрителем возникают выхваченные из окружения впечатляющие видовые фрагменты. Крупным планом в кадрах проходят детали ансамбля: бронзовая звезда, несущая вечный огонь, скульптурные эмблемы орденов Отечественной войны, «Победы» и рельефы стел, изображающие скорбное лицо матери и мужественный облик воина. Картины крупного плана, раскрывающие конкретно-историческое содержание образа мемориала и ведущие его героическую тему, сменяются выразительными глубинными пейзажными панорамами дальних планов. Усиливая ощущение огромности пространств земли, ее лесов, водной глади и неба, безмятежного покоя и тишины, в образный строй ансамбля входит проникновенно, лирически звучащая тема Родины, заставляющая с особой пронзительностью и остротой почувствовать, может быть, самую сокровенную интенцию его образного содержания — духовную близость вступивших в диалог поколений.



Мемориал в Братске
Автор проекта архитектор Г. Ганиев
Авторский коллектив: архитектор В. Зимин, скульптор Ю. Русинов, инженеры А. Бардашев и А. Авштолис

Вспоминаются незатейливые стихотворные строки на одном из безымянных памятников военных лет, записанные военным корреспондентом Е. Габриловичем, где через столь же глубокое, взволнованное отношение к природе раскрывается тема Родины:

Я люблю этот лес, эту землю, стада,
Эти села, дороги, озера и ветер,
пахнущий сырью.
Коль сразит меня пуля, скажите тогда:
Умер за Родину он, за Россию...

Воспринимая центральную композицию во втором уровне, зритель является не простым свидетелем, наблюдающим сложное взаимодействие архитектуры и голубого бесконечного пространства, но соучастником и творцом. Радость нового открытия при каждом шаге — неожиданная ассоциация, разгадка конструктивной завязки, приема в сложном построении формы — приносит огромное наслаждение, в результате чего возникает ощущение сопричастности к живому творческому процессу.

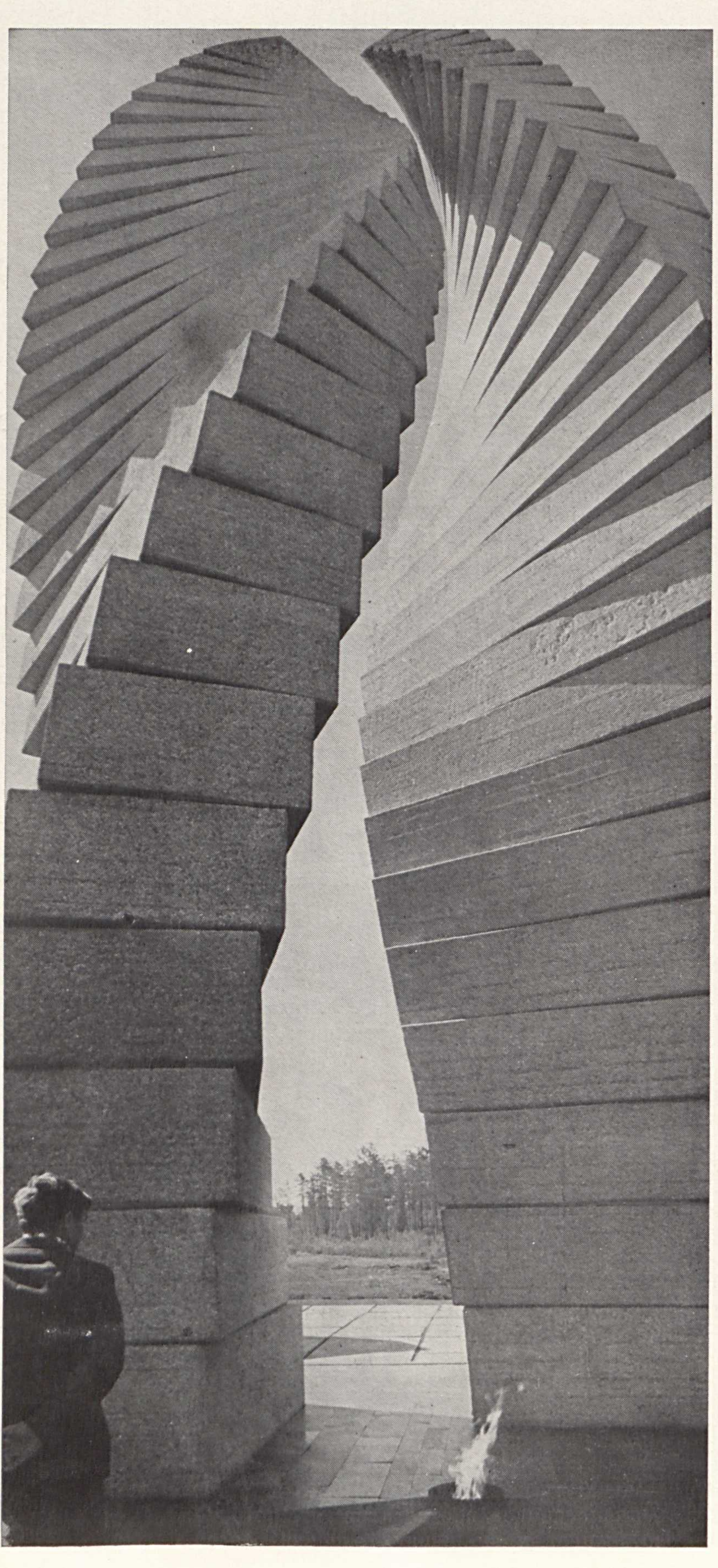
Благодаря постоянно меняющимся пространственно-пластическим и светотеневым ритмам, подвижным линиям силуэта ассоциативная емкость формы кажется неисчерпаемой, вызывая в памяти образы живой природы, напо-

миная то набухающую почку, то лопающийся росток, то расправленное крыло птицы. Ассоциативный ряд выстраивается в систему пластических метафор, сливающихся в сознании в единое, глубокое, сильное чувство: «Во имя жизни...»

Архитектурная форма, обладающая подлинно скульптурной пластичностью, создана из сборных индустриальных элементов. В замысле автора, выступившего здесь в роли скульптора и архитектора одновременно, воплотились образное виденье художника и точный расчет архитектора. Не случайно первым вариантом памятника была вылепленная Г. Ганиевым в глине композиция, изображающая пламя. От реального зрительного образа — к пластике, от пластики — к архитектурно-пластической форме — такова последовательность претворения замысла. Оба объема компонуются из 60 бетонных блоков. Легкие пустотелые блоки насажены на сварные трубчатые стержни. Каждый последующий блок смещен по отношению к предыдущему на 4°30′. Предел разворота одного объема относительно первого блока — 144°, другого — 127°30′.

Тонко продуманы изменения в размерах, форме и положении сложно взаимодействующих между собой элементов. Они только на первый взгляд кажутся одинаковыми. Внимательно приглядевшись, можно заметить небольшие скосы боковых граней, возрастание или убывание величины блоков, опирающихся то на большее, то на меньшее основание и много других специальных приемов, благодаря которым конструктивно преображенная пластическая форма приобрела характер особой остроты и новизны.

Членением мощных объемов на элементы достигается впечатление необычайной легкости, динамичности; их ритмика прекрасно передает трепетность живого движения. Зернистая, пористая фактура умело обработанного белого



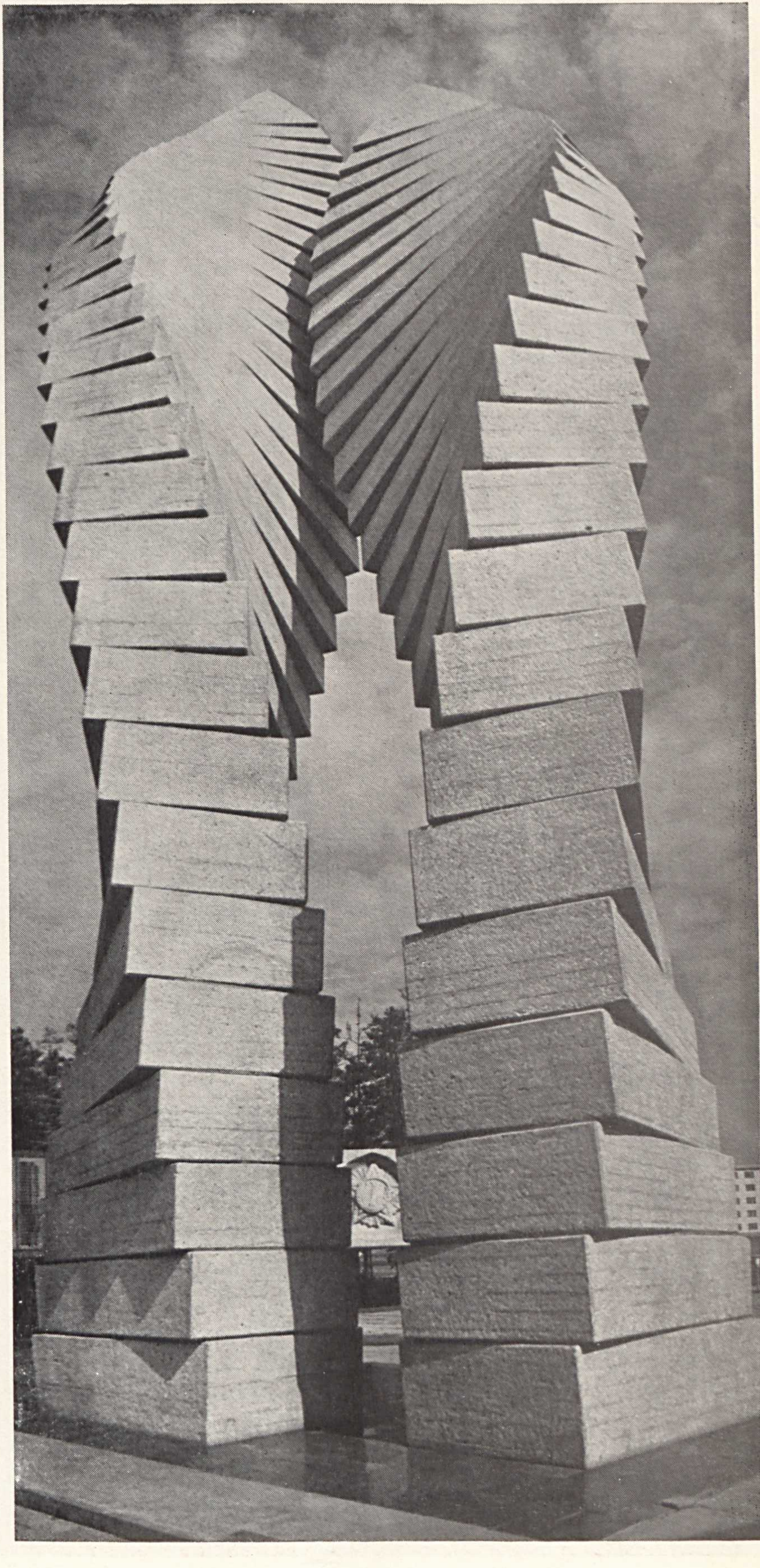
декоративного цемента обогащает форму, «одухотворяет» ее, делает пластически адекватной естественному камню. Переведение формы в иную конструктивно-тектоническую систему помогло также осуществить переход от масштаба градостроительного к масштабу, соразмерному человеку, «приблизить» памятник к зрителю, ввести зрителя в сферу более глубокого постижения образа.

В основе объемно-пространственного решения ансамбля — взаимодействие и противоборство двух начал — пластического, «рукотворного» и индустриального. В этом конфликте и заложена основная идея художественной формы данного произведения. Живой, трепетный образ огня материализуется, монументализируется, увековечивается простейшими средствами, в обыденном строительном материале. В то же время строительные приемы, используемые для создания произведения искусства, сами становятся объектом художественного творчества. Они не растворяются в образе, а наоборот, выявляются и утверждаются как средства образной выразительности.

Последовательно и программно выраженный здесь один из характерных принципов современного формообразования роднит монумент с эпохой, наделяет его чертами нашего времени.

При столь удачно найденном решении ядра комплекса авторам, видимо, следовало проявить больше выдержки, работая над остальными его частями, последовательно развивая и обогащая основную художественную идею. Но этого, к сожалению, не произошло. В результате возникла та «неровность», которая проявляется в контрастах выразительной пластики надписей с поверхностным литературным образом, тектонической полноценности рельефов со стереотипной, схематической трактовкой изображения.

Глядя на плоскую гладкую поверхность площадки ан-



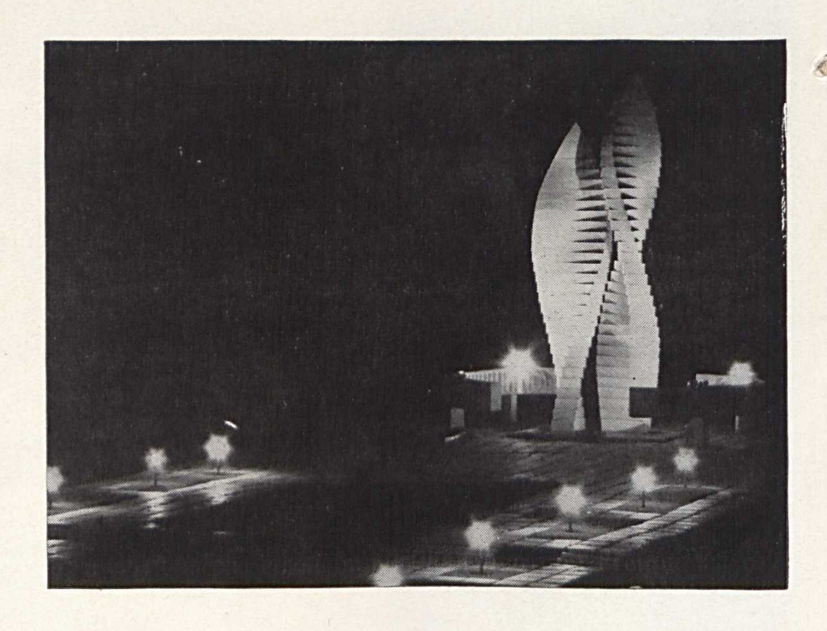
самбля, замощенную бетонными плитами, невольно противопоставляешь этой монотонности и нейтральности площадку ансамбля «Солдатского поля» в Волгограде, где архитектор заставляет зрителя остро ощутить каждый шаг, каждое соприкосновение с истерзанной, исстрадавшейся землей. Поэтому хотелось, чтобы автору удалось осуществить задуманное дополнение: замостить площадь кольца темным полированным камнем, в котором бы двигалось и множилось отражение живого пламени вечного огня и пламени, изваянного в бетоне.

Вечером памятник освещается прожекторами. Подсветка, конечно, даст определенный эффект. Однако, когда вспоминаешь вздрагивающие от грохота взрывов кровавые всполохи на стенах Брестской крепости, досадуешь по поводу того, что возможности света, цвета и звука в данном случае использованы слабо. Здесь можно говорить скорее о совокупности этих средств, нежели об их органическом единстве.

Нельзя считать удачным включенное в ансамбль музыкальное сопровождение. Для подобных ансамблей, не связанных с местом военных событий (там возможны интересные музыкальные ретроспекции), всякий раз должна писаться новая музыка, создаваться новый музыкальный образ, отвечающий пространственно-пластическому образу ансамбля.

Высказанные соображения ни в какой мере не могут умалить главных достоинств ансамбля. Оригинальность конструктивного и архитектурно-пластического решения ставит его в ряд наиболее значительных произведений монументального искусства последних лет.

Особо следует сказать о градостроительном значении монумента. Воздвигнутый на естественном холме, поднявшемся до 20-метровой отметки над водным зеркалом, памятник, высотой в 26 метров, является доминантой одного из крупных фрагментов архитектурно-планировочной системы города. Его острая динамичная форма господствует над окружением, удивляя своим бесконечным разнообразием наблюдателя. Ансамбль хорошо виден и со стороны залива, широким раструбом выходящего в



море, и из центра, возвышаясь над плотной стеной высоких таежных сосен.

С сооружением на главной площади памятника В. И. Ленину в общей системе градостроительной композиции обозначатся устойчивые визуально-пространственные связи между важными доминантами города — комплексом гидростанции, общественным центром, мемориалом и промышленным комплексом.

Масштабность, динамика воздвигнутого монумента созвучны грандиозному размаху природы, окружающей город, энергичному пульсу его ритмов и крупному масштабу деятельности человека.

Памятный ансамбль органично вошел и в общественную жизнь города, стал новой достопримечательностью, предметом законной гордости, местом торжественных ритуалов, связанных с особенно важными событиями в жизни граждан Братска.

Что такое орнамент?

Юрий Герчук

Среди теоретических проблем декоративного искусства есть немало таких, к которым постоянно возвращается исследовательская мысль — речь идет об общепринятых искусствоведческих категориях, по сей день не имеющих, однако, однозначного толкования. Как показывает заголовок статьи Ю. Герчука «Что такое орнамент!», автор предпринимает еще одну попытку определить суть и обозначить границы этого «вечного» явления декоративного искусства.

Вопрос, поставленный в заглавии, может показаться праздным. В самом деле, кто же не знает, что такое орнамент?

Это самая, вероятно, распространенная форма изобразительного искусства, сопровождающая человечество на всех этапах его культуры. Орнамент глубоко укоренен в быту, повседневно нам встречается в жилище, в утвари, в одежде. И у каждого — от деревенской старухи до действительного члена Академии художеств — есть собственные твердые критерии его применения и оценки, свои «нравится» и «не нравится», «идет» или «не идет». Можно смело сказать, что орнамент — популярнейшее из искусств, всем доступное и понятное без особых толкований. Однако между этим бытовым пониманием предмета и его научным определением есть глубокая разница. «Общепонятное» на первом уровне может быть чрезвычайно сложным, загадочным и дискуссионным на втором. К орнаменту это, как мы увидим, относится в полной мере, хотя нельзя сказать, чтобы он был обойден наукой. Орнамент изучали и изучают целые армии искусствоведов и этнографов, на нем пробуют свои силы и математики. Литература, посвященная этой теме, необозрима; орнаментальные памятники всех времен, народов и стилей, опубликованные, экспонированные в музеях, введенные в научный обиход, невозможно исчислить.

Но стоит нам заинтересоваться теорией орнамента, спросить о месте этого искусства среди других, о его принципиальных отличиях от произведений живописи, графики и скульптуры, как окажется, что в этой области сделано мало. Почти вся огромная литература носит описательный, узко классификационный характер и обращена не к орнаменту вообще, но к орнаментам того или иного времени и народа, к орнаментации какого-либо вида художественных изделий. К вопросам общей теории можно отнести лишь отдельные соображения о происхождении орнамента из магических знаков, с одной стороны, и из технологии ремесла — с другой; утверждения о принципиальной неотделимости орнамента от предметов прикладного искусства; наконец, довольно абстрактные попытки математической классификации орнаментов на основе учения о симметрии и пропорционировании (с применением золотого сечения или каких-либо иных отношений). Ни строгого определения орнамента, как особого вида художественного творчества, ни систематического анализа его художественной (а не отвлеченно-математической) структуры мне пока обнаружить не удалось.

Между тем, насколько содержательнее могли бы стать наши размышления о месте орнамента в современной художественной культуре, о его роли в формировании стиля времени, наконец, возникающие время от времени дискуссии о том, «быть ли орнаменту»[1], если бы они опирались на научно четкое понимание самого предмета обсуждения!

Однако даже простое словарное определение термина «орнамент» оказывается пока еще нам не под силу. В энциклопедиях, где приходится по необходимости предлагать определенные дефиниции, это понятие до сих пор объясняется описательно, путем перечисления более или менее внешних признаков. Для его характеристики авторы энциклопедических статей нередко используют слово «узор» (что является скорее переводом, чем объяснением), указывают на его назначение украшать те или иные предметы или сооружения и на ритмическую организацию входящих в орнамент элементов. Говоря далее об использовании в орнаменте как отвлеченных, так и изобразительных мотивов, они указывают на стилизацию (т. е. декоративное обобщение) последних, подчиняющую их украшаемой поверхности, на тектоническую роль орнамента, организующего поверхность, выявляющего конструктивную логику, природные качества материала и т. п.[2]

Легко показать, что все эти свойства и функции, в самом деле присущие по большей части орнаментальному искусству, не составляют, однако, его исключительной особенности, а значит, не могут отграничить его от смежных художественных явлений. Так, украшением зданий и предметов прикладного искусства нередко служат изобразительные композиции вовсе не орнаментального характера. При этом они также подвергаются декоративной стилизации, их размещение способствует художественной организации поверхности, они могут быть соотнесены с тектоникой предмета и характером материала. Ритмическая организация присуща изобразительному искусству даже в станковых, а тем более в декоративных его формах. Заметим, что степень жесткости ритмической схемы, буквальность повторов, полнота симметрии бывала в иных произведениях, например древневосточного изобразительного искусства, куда большей, чем во многих позднейших свободно построенных орнаментах. Весьма различной бывает и мера декоративной переработки орнаментального мотива. Известны орнаменты, составленные из вполне натурно, без всякой стилизации изображаемых предметов. И тем не менее, мы не затрудняемся обычно в этих сложных случаях интуитивно отнести данное произведение к области орнаментального или собственно-изобразительного искусства.

По-видимому, вообще невозможно определить и отграничить орнамент чисто внешним способом — установив принципы его формальной организации (симметрия, ритм, повторение мотива, стилизация и т. п.). Все они, с одной стороны, применяются не только в орнаменте, а с другой, строго говоря, не обязательны в нем, за исключением, правда, одного наиболее универсального качества — ритма. Но ведь и степень ритмической организации изображения не может, как мы уже видели, быть в этом отношении определяющим качеством. Насколько бесплодными оказываются попытки прямолинейно-формального разрешения этой проблемы, хорошо видно на примере работы математиков В. Я. Берсеневой и И. М. Яглома.

Противопоставляя орнамент живописи по ряду легко определяемых признаков (отказ от перспективы, плоскостность, регулярный ритм, симметрия, локальный цвет), они вынуждены отнести одни характерные проявления современной живописной культуры к сфере орнамента, а другие, по крайней мере, к некой «промежуточной» области: «Достаточно сравнить,— пишут они,— скажем, искусство Леонардо да Винчи и Рембрандта (живопись) и П. Мондриана и В. Вазарели (орнамент); промежуточной здесь является живопись А. Матисса, какими-то своими чертами (отказ от перспективы, использование цвета) смыкающаяся не с живописью, а с орнаментом»[3].

не дирасл

Между тем, для Мондриана и Вазарели (не говоря уже о Матиссе) принципиально важно то обстоятельство, что они претендуют на восприятие в ряду живописных произведений. Они апеллируют к нашему опыту общения с картиной, а не с узором, создают иную, чем в орнаменте, картинную зрительскую установку. Художнику было важно не отказаться от «картинности» станкового произведения, но разрушить ее, оставаясь внутри картины.

Легко представить себе мондриановские клетки перенесенными, скажем, на занавеску. Разумеется, формально-геометрически это будет та же самая структура, но ее восприятие зрителем резко изменится. Напряженность цветовых и ритмических отношений как-то ослабеет, геометрическая жесткость конструкции смягчится. Декоративные качества возьмут верх над рационалистически-холодной экспрессией. Перед нами уже орнамент, по современному свободный в ритмах, но все же не отличающийся принципиально от традиционных.

Что же, в сущности, изменилось: материал? способ применения? условия восприятия?

Изменилась, прежде всего, зрительская установка, которая в одном случае делала орнаментальную по своей формальной структуре форму картиной, а в другом возвращала ее в ряд орнаментов, по традиции украшающих бытовые вещи. Подобным же образом даже самый смелый верлибр, обладающий внешними признаками прозы, получает свой художественный смысл, лишь будучи прочитанным как стихи, в контексте поэтической культуры, в то время, как четко ритмизированная проза романов Андрея Белого остается прозой, рассчитанной на восприятие в соответствующем литературном контексте [4].

Конечно, здесь для более строгого разграничения понятий сознательно выбраны предельные случаи. «Обычные» стихи отличаются от прозы, как и орнамент от «обычной» картины, не только зрительской установкой, но и создающей эту установку специфической формальной структурой, о которой у нас речь впереди. Пока нужно было лишь продемонстрировать, что ни «орнаментальность», ни «картинность» не могут быть сведены без остатка к одним только формальным отличиям.

В проведенном нами мысленном эксперименте мы легко перешли рубеж, отделяющий абстрактную живопись от орнамента, переведя ее с музейного холста на утилитарный бытовой предмет. Не следует ли именно в этом служебном, подчиненном вещи существовании видеть главную особенность и смысл орнаментального искусства?

Такая точка зрения существует. Упоминавшиеся выше энциклопедические статьи особо подчеркивают связь орнамента с архитектоникой украшаемой вещи. Подробнее и последовательнее обосновывает принципиальную несамостоятельность орнаментального искусства М. Каган. Его теория полемически заострена против тенденции «буржуазной идеалистической эстетики, начиная с Канта» видеть в орнаменте образец искусства, освобожденного «от связей с реальной жизнью, от каких-либо содержательных моментов» [5]. Ошибочность такого рода построений он видит именно в том, «что орнамент вырывается ими из художественного контекста, в котором он находится, и рассматривается как самостоятельный вид искусства. Отсюда и рождается вывод, что орнамент является некоей «чистой формой», «игрой чистой формы», особенно если речь идет о геометрическом орнаменте» [6]. По мнению М. Кагана, «сам по себе, в качестве самостоятельного художественного произведения орнамент не существует и существовать не может». Произведением может быть лишь «орнаментированный предмет», орнамент же «является вспомогательным художественным средством архитектуры и прикладных искусств, полностью подчиненным задаче выявления художественно-образного смысла их произведений» [7].

В самом деле: орнамент не выделился в самостоятельную, независимую от прикладного искусства область художественного творчества. Он — раб предметного мира, покорно стелющийся по поверхностям бытовых вещей, почти никогда не выступающий отдельно, сам по себе. Однако, если мы попробуем представить себе орнамент в ряду выразительных средств прикладного искусства, сразу же окажется, что дело обстоит сложнее. Орнамент в этом ряду куда более автономен, чем цвет или фактура поверхности, тектоника или пластика. Все эти средства выразительности если не вовсе неотделимы от предмета, то, во всяком случае, лишены самостоятельной, отдельной от него образности. Орнамент же сохраняет в значительной мере свой образный смысл в перерисовке, часто и во фрагменте, не дающем представления о целостной композиции вещи. Мотивы орнамента устойчивы, они переходят с предмета на предмет, из одного материала в другой, сохраняя ту же логику орнаментальной формы. Поэтому можно проследить в истории искусства самостоятельную эволюцию орнамента, не выводимую однозначно и просто из потребностей развития прикладного искусства. Не без оснований ведь считают именно орнамент одним из наиболее четких воплощений художественного стиля времени — «почерком эпохи» — как гласит броское название популярной книжки [8]. Типичные орнаментальные мотивы рококо, ампира или модерна одинаково демонстрируют принципы стиля, появляясь на мебели и одежде, в решетках балконов и обоях. Их образность независима от структуры и художественной сущности этих предметов, она привносится из мира отвлеченных ритмов, а порой (в орнаментах изобразительного характера) из конкретных натурных наблюдений.

Орнамент потому уже нельзя считать «средством художественной выразительности», что он сам представляет достаточно сложную художественную структуру, для создания которой используются различные выразительные средства. Среди них и математические основы орнаментальной композиции — ритм, симметрия; и свойства, придаваемые орнаментом поверхности — цвет, фактура; и графическая экспрессия орнаментальных линий, их упругость, подвижность, угловатость; и пластика — в рельефных орнаментах; и, наконец, выразительные качества используемых натурных мотивов.

Отношения орнамента с тектоникой и материалом украшаемой вещи не однозначны. В одних случаях орнамент покорно подчиняется структуре предмета, подчеркивает его членения, выявляет симметрию и пропорции. В других — он непринужденно оплетает вещь, сплошной сеткой ложится на ее поверхности, не считаясь с границами формы (простой «ситцевый» узор на чайной чашке — типичный пример такого «антитектонического» орнамента). В одних вещах узор — плоть от плоти материала и техники — наглядно рождается, скажем, из переплетения полос в циновке. В других — кисть или резец свободно наносят его на поверхность готовой вещи, привнося в нее совершенно чуждые ее строению ритмы, линии, краски.

В художественном облике вещи орнамент может подчиняться или господствовать, и сама возможность по-разному установить его соотношение с формой придает этому отношению напряженность, делает его носителем определенного содержания, выразителем стиля.

Способность орнамента обособляться от несущей его формы, выявлять независимую от нее, свою собственную структуру дает основание считать его особым видом искусства, вопреки его обычному существованию лишь «в контексте» искусства прикладного.

Структурность — подчиненность собственному закону — позволяет орнаменту сохранять свою автономию даже в тех случаях, когда он не просто нанесен на предмет, но как бы прямо растет из его конструкции, наглядно демонстрирует тектонику. Узорная кладка и ткачество,

кружево и решетка (наиболее явные примеры единства орнамента и вещи) есть все же в художественном смысле результат встречи и взаимодействия определенной технологии с ритмической структурной идеей, родившейся в какой-то иной, свободной духовной сфере. Обычная кладка или простое переплетение утка с основой в своей элементарности создают только фактуру, а не орнамент. Лишь наложенная на эту техническую систему извне и подчинившая ее себе система художественных знаков может заставить ткань расцвести цветами и звездами или придать образный, эмоциональный смысл пересечениям и изгибам металлических стержней решетки.

Нельзя себе представить произведение прикладного искусства вообще лишенным какой-либо фактуры и цвета, формы и тектоники. Но вполне реально существование таких произведений без орнамента. Его привнесение в предмет есть по-видимому лишь одна из форм синтеза искусств.

Ту же роль, какую играет орнамент в этом синтезе, может в принципе получить и любая другая форма изображения, например, сюжетная картинка. Сложная сцена, изображенная на какой-нибудь греческой вазе, обычно строго соотнесена со структурой самого предмета, ритмически организует и членит его поверхность, «держит» плоскость, определенным образом выявляет и обыгрывает материал. И в то же время она остается целостным произведением изобразительного искусства, зримым повествованием, которое можно в этом качестве воспринимать, абстрагируясь от его связей с предметом.

От этого вида изобразительно-декоративного творчества, выступающего в синтезе с прикладными произведениями, нам также нужно ясно отграничить орнамент, чтобы определить его особую художественную природу. На глаз такое отличие представляется обычно очевидным, даже если мы встречаемся со сложно организованным и богатым изобразительными мотивами орнаментом. Так в чем же состоит принцип этого различения?

Вернемся к античной вазе, на которой с сюжетным изображением соседствует орнамент, нанесенный той же рукой и в той же технике. «Пелика с ласточкой» (Эрмитаж) — знаменитый памятник греческой вазописи — украшена простой и изящной сценкой беседы юноши, зрелого мужа и мальчика, увидевших пролетающую птичку. Эти три фигуры уверенно вписаны мастером в сложное по форме поле, сужающееся кверху благодаря округлости сосуда. Их жесты, объединенные точным ритмом, тонко подчинены пластике вещи, непринужденно стелятся по ее выпуклой поверхности. Поэтому свободные позы персонажей не разрушают упругой круглоты объема, не мешают, а помогают любоваться пластикой вазы.

Но слитые столь прочно с предметом, эти фигуры имеют еще и другую, независимую от него форму совместного существования. Они ведь беседуют между собой в каком-то пространстве, объединены им, и черный гладкий лак, покрывающий поверхность сосуда, становится для них воздухом, средой, получает от соседства с фигурами какие-то изобразительные качества. Приобщаясь к беседе персонажей, мы как бы вступаем мысленно в их пространство, проникаем за изобразительную плоскость (как бы ни была она усилена декоративными качествами рисунка), совершаем переход из нашего мира в мир изображенный.

Упругие пальметки на горлышке той же пелики ритмически связаны с расположенной под ними сценкой, выделяются тем же розовато-коричневым цветом глины на таком же черно-лаковом фоне. Но тонкая черта, отделяющая фон орнамента от фона сценки, разграничивает поверхности с разным художественным качеством. Вверху— лаковая поверхность в ее несомненной материальной подлинности, внизу тот же черный лак как бы дематериализован, оборачивается воздухом, в котором порхает птичка. Пальметка — растительный мотив, и как бы ни была она стилизована, ее изобразительный характер очевиден. Однако, она не несет с собой представления о реальной среде, в которой распускаются эти пышные листья. Нас ничуть не удивляет к тому же, что они соединены между собою не так, как это допускает ботаника: в орнаменте реальный мотив подчиняется иной, чем в натуре, системе связей. Пальметка существует только здесь и сейчас, на горлышке стоящей перед нами вазы. Ее восприятие не предполагает включения зрителя в какое-то изобразительное пространство, отделенное от его собственного.

Мне кажется, что в этом и состоит художественная сущность орнамента: он представляет собой такую систему художественных знаков, изобразительных или отвлеченных, которая, придавая архитектонический порядок реальной поверхности, не требует от зрителя включения в иную пространственную и духовную среду — в мир изображения.

Такое определение может, по-видимому, объяснить многие особенности орнаментального искусства: и явное преобладание в нем так называемых «формальных», математических принципов организации над собственно изобразительными, и характерную тенденцию к обобщению, декоративной переработке, стилизации натурных мотивов, и то, что он развивается в тесном взаимодействии и существует почти исключительно в синтезе с искусствами, занятыми функциональной организацией реальной среды — прикладным и архитектурой. Оно поможет нам также понять многие особенности восприятия орнамента, специфику той особой зрительской «установки», которая, как мы уже видели, резко отделяет мир орнамента от мира живописи, графики и скульптуры.

Вместе с тем, это определение, в его обобщенной и краткой форме, может вызвать и некоторые недоумения, связанные, например, с уже возникавшей на нашем пути проблемой разграничения неизобразительного орнамента и абстрактной живописи, с особенностями эмблематического и аллегорического искусства или с включением в орнамент изображений, имеющих внутри себя развитую пространственную систему.

Однако, всем этим вопросам имеет смысл посвятить другую отдельную работу.

---

1 См.: «Декоративное искусство СССР», 1964, № 4—7.

2 «Орнамент». БСЭ, изд. 3-е, т. 18. М., 1974, с. 524. Статья Г. А. Недошвина; то же, изд. 2-е, т. 31, М., 1955, с. 213, статья А. А. Губера и С. М. Темерина; «Стили орнаментальные». Энциклопедический словарь «Гранат», изд. 7-е, т. 41, стб. 579 и следующие, статья М. М. Хуссида.

3 В. Я. Берсенева, И. М. Яглом. Симметрия и искусство орнамента.—Сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», Л., 1974, с. 281.

4 Вопрос о соотношении стиха и прозы, в том числе и в подобных формально сближающихся областях, убедительно разработан Ю. М. Лотманом. См. его книги: «Структура художественного текста», М., 1970, с. 120—132; «Анализ поэтического текста», Л., 1972, с. 23—33.
Заметим, что для интересующей нас проблемы художественных соотношений орнамента с изобразительными искусствами (в узком смысле этого слова) такая аналогия имеет не внешний, но глубоко принципиальный характер.

5 М. С. Каган. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. Л., 1961, с. 89.

6 Там же, с. 90.

7 Там же, с. 91. В своей более поздней работе, посвященной специально проблемам систематики искусств («Морфология искусства»), М. С. Каган вообще не касается орнамента, очевидно, в связи с тем же убеждением в его художественной несамостоятельности.

8 Т. Соколова. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972.

Мастера о молодых сценографах

Круглый стол «Молодежь-77» (См. «ДИ СССР» 1977, № 7) позволил выявить широкий круг проблем, связанных с путями становления творческой молодежи. Уже стало очевидным, что новое поколение обладает общностью тенденций, отличающих его в развитии современного искусства. Однако есть и некие специфические черты, характерные для отдельных видов творчества, и заданы они сложившимися «цеховыми» ситуациями. Исходя из этого, редакция считает возможным продолжить разговор о молодежи в узком профессиональном аспекте.

В ВТО состоялась выставка молодых театральных художников Москвы, членов СХ СССР. Десять сценографов представили свои работы, связанные с театральной практикой различных городов страны. Экспозиция включала наряду с осуществленными работами и неосуществленные. В обсуждении выставки широко участвовали художники предшествующего поколения, пришедшего в театр в 60-е годы. Это был переворот в сценографии, художник возвратил театру образное мышление и творческую свободу. Во многом (а, может быть, в основном), благодаря именно этому поколению сценографов, образовалась на сцене сложная эстетическая среда, усложнилась и обогатилась пластика спектакля, расширился круг возможностей, которые художник открыл перед театром.

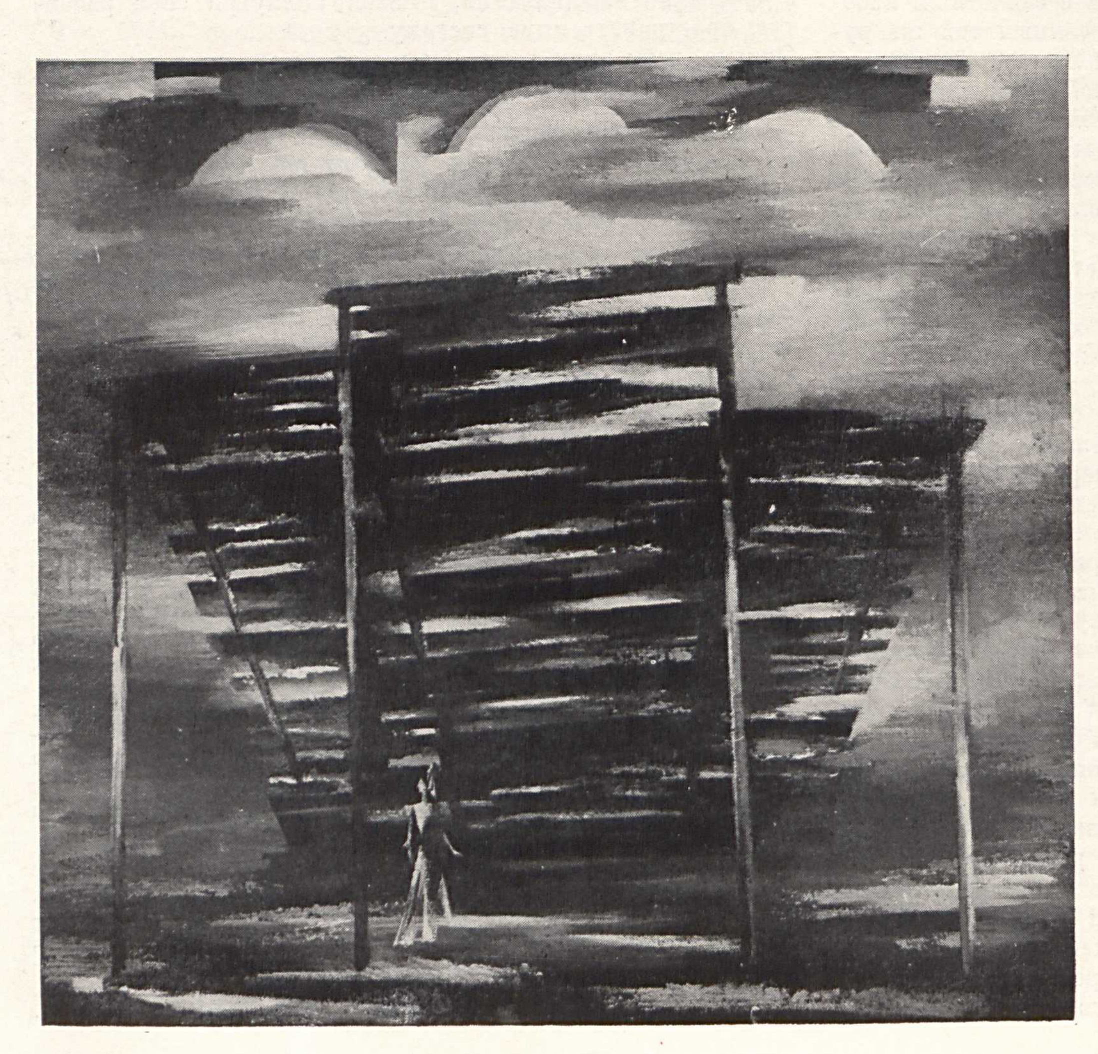
Редакция обратилась к Д. Боровскому, В. Левенталю, В. Серебровскому с вопросом, касающимся преемственности нового поколения. В обсуждении участвовал С. Бенедиктов.

Г. Крутинский
«Сон в летнюю ночь»

В. Арефьев
«Кармен»

На стр. 33
С. Бенедиктов
«Слуга двух господ»

В. Архипов
«Севильский цирюльник»



В. Левенталь

В театр, действительно, пришло новое поколение художников, которое овладело совсем иной, чем мы, школой. Школой, основанной на принципах, которые утвердились в театре в результате работ, поставленных уже в наше время и определивших сегодняшнее отношение к образной стороне спектакля. Не секрет, что в учебных заведениях 40-х—50-х годов царил метод исключительно описательный. Ученика учили, как именно можно изобразить на сцене то или иное явление. А изобразительная сторона при этом стихийно либо получалась, либо нет. Нынче же каждого студента учат образному мышлению. Это поколение рано начало работать в театре. Еще учась в училище или в институте, они уже имели постановки, и сейчас их спектакли идут во многих городах страны. И при всем том у меня складывается впечатление, что молодые художники живут не внутри театра, а как бы рядом с ним. Стоит вспомнить работы, представленные на выставке. Я, профессионал, сомневаюсь, что многие из них смогут жить на реальной сцене полноценной жизнью. Но ведь цель-то нашей работы — прежде всего театр. Вот и получается, что и конфликта между ними как будто нет: спектакли неплохо живут в их декорациях, художники успешно работают в театре, а творчество все же лишено каких-то важных качеств, живых токов, что ли? Порой прикосновение художника к холсту излишне сухо, порой его отношение к искусству чрезмерно умозрительно, и оттого, верно, не возникает у них «короткого замыкания» с театром, с актером, с режиссером.

В. Серебровский

Я ходил по экспозиции и с радостью отмечал работы яркие и талантливые, отлично написанные эскизы. И я с грустью думаю о том, что именно они в большой части остались неосуществленными.

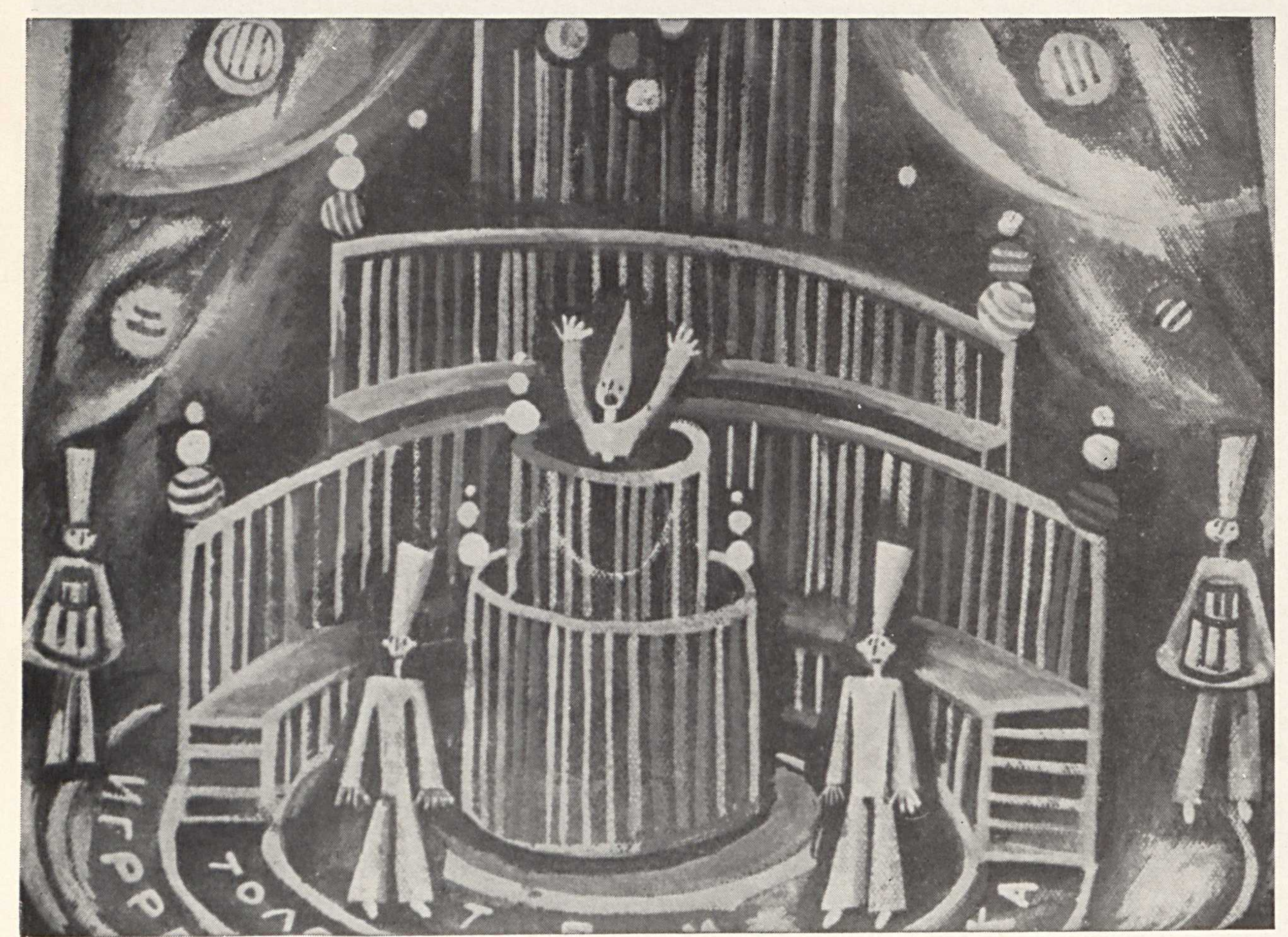


Мы часто говорим, что нашему поколению повезло. Но ведь и у каждого из нас целый ворох нереализованных идей, которые мы в свое время пытались предложить театру. На выставке есть работы, под которыми я готов поставить свое авторство. Мне не удалось осуществить подобные замыслы по не зависящим от меня причинам десять лет назад. Они и молодыми художниками уже не воплощены, и неизвестно, что принесет последующее десятилетие. Разрыв между сценографами и театром только усугубляется. Художник, хочет он того или нет, вынужден учитывать режиссуру, которая (насколько я могу судить), за редким исключением, настроена весьма консервативно и использует давно апробированные приемы. Оттого и происходит разграничение между тем, что мы видим, допустим, на этой выставке и на «Итогах сезона».

Мы требуем от художника максимальной органики, при этом забываем, что нет условий для ее существования, как нет реальных возможностей до конца составить представления о театре каждого художни-

В. Архипов
«Большой вальс»

С. Бенедиктов
«Три толстяка»



ка, хотя к понятию «свой театр» мы апеллируем часто.

В. Левенталь
И все же в нашем деле возникла и распространяется новая волна оформительства. Сцена в который раз обращается в витрину, где художник старается показать, как хорошо и красиво умеет он обращаться с пространством, с предметами, с цветом. Для этой цели существуют всем известные рецепты, включающие в себя набор апробированных средств. Средства эти, конечно, теперь гораздо более утончены и изощрены. Но рецепт-то всем уже известен.
Скучно повторять, что задача художника отнюдь не состоит в том, чтобы ошеломить зрителя новым пластическим или живописным приемом. Роль наша в театре не главная. Мы — один из инструментов оркестра. И должно нам, прежде всего, проанатомировать произведение, вскрыть в нем и выявить, извлечь на свет и показать зрителю как можно большее число заложенных в пьесу пластов, сокровенных мыслей автора. Главное — извлечь суть, остальное — дело ремесла. Я поставил за свою жизнь более семидесяти спектаклей и, даю слово, ни разу не задавался заранее определенным приемом. И потому я всегда очень отчетливо вижу отсутствие глубины, однослойность в работе художника. Как ни парадоксально это звучит о молодых, но поверхностное прочтение пьесы всегда принимает форму экстравагантной метафоры, которая нынче прочно вошла в «малый джентльменский набор» молодого мастера.
Метафора — мой упрек молодым — отсутствие в них истинно театрального духа, растворенности в театре, склонности к сценическому перевоплощению. Они — то излишне серьезны, то чрезмерно раскованы, раскованы безгранично, но и те и другие слишком поглощены собой и от-

того лишены дара лицедейства и внутренней свободы. На их месте, имея десять лет в запасе, я был бы более свободен.

Д. Боровский

А я, честно говоря, сейчас не хотел бы быть молодым художником. Нашему поколению ведь действительно безмерно повезло. Мы пришли в театр в тот момент, когда в молодых сценографах остро нуждались. Нам довелось участвовать в становлении театра с определенными эстетическими программами, у каждого из нас была возможность работать с режиссером-единомышленником. Наше творчество изначально было сориентировано на конкретный театр, конкретного режиссера. Шло внутри театра бурное развитие, к которому мы были причастны.

Нынешняя театральная жизнь явно приглушенней. Настало время не новаций, а осмысления всего того, что было наработано и сценографами, и режиссерами. Как ни печально, я не чувствую в сегодняшнем театре потребности в тех максимально талантливых эскизах, которые, бесспорно, есть на выставке. За ними угадывается художник, который более занят отстаиванием права на свое виденье театра, чем реальной практикой. Но есть ли основания винить молодых за это?

В. Левенталь

Да, возможно, что нынешнее положение дел не совсем хорошо и благоприятно для усовершенствования того или иного молодого мастера.

Но оно и не противоречит идее развития. А развитие в искусстве — это всегда перемены, это всегда новая волна, которая идет вперед, оттолкнувшись от старого. Я же вижу, кто идет за мной, но не вижу того, кто меня опровергнет. Помню, как начинал я и мои товарищи. Мы ведь в какой-то мере отрицали в 60-е годы тех, кто пришел в театр перед нами. Это я сейчас понимаю, что были среди них и есть прекрасные художники и высокие профессионалы. А тогда, в начале, я желал только одного — опровергнуть их, смести со сцены. Так вот, среди наших молодых я не вижу пока того, кто зачеркнет меня. И хотя я отнюдь не собираюсь и не уступлю своего места — придет время, театр сам уйдет от меня, такова судьба почти любого театрального художника, — я бы все-таки хотел увидеть этого нового, этого ниспровергателя. Без них не может жить театр. Помните, у Булгакова: «...вы знаете, мастер, этот Вигарани — форменный висельник! Он спалил декорации и машины, чтобы все забыли о работах Торелли! — Я вижу, он вполне театральный человек, этот Вигарани, — ответил на это Мольер...»

С. Бенедиктов

Я принадлежу к такому поколению художников, которое называют «молодым». Нас сегодня обсуждают наши учителя — поколение предшествующее. Это действительно наши учителя, в полном смысле этого слова. Они научили нас мастерству и любви к театру, благодаря им мы не знали ни ущемленности, ни соперничества. Они создали в нашем цехе сценографов атмосферу творческой свободы, и мы получили возможность основываться на их опыте, исходить из их практики.

Создавая каждый «свой» театр, мы невольно становились их последователями, стараясь не растерять все то ценное, что уже было найдено. Предшествующие художники нам не противоречили, не только не претили, а более того — заставляли нас подыматься на более высокий профессиональный уровень. В этом, пожалуй, отличие нашей ситуации, от той, которая предшествовала приходу в театр поколения Валерия Яковлевича Левенталя. Я ду-

Т. Тулубьева
«Золушка»
(костюмы)

Л. Статланд
«Кармен-сюита»



маю, в том заслуга моих сверстников, что они не стали искусственно создавать ощущения протеста, не имея к тому внутренней потребности.
Выставка показала, что среди молодежи есть художники с уже сложившимся театром. Но ведь есть и такие, чьи позиции на сегодняшний день не столь прочны, и слова Валерия Яковлевича ими могут быть восприняты как руководство к действию. А этот неорганичный порыв может повести художника по неверному пути.

И. Уварова, редактор отдела сценографии журнала.
Бывает время, когда мы сталкиваемся с колоссально сжатой, сконцентрированной энергией развития в искусстве, когда оно набирает такой бешеный темп, что физически нуждается в дальнейшей статике.
Сейчас наступило время, когда в мире сценографии существует какая-то стихия, можно уподобить ее гигантскому водоему. Если в его глубинах есть течения, они скрыты от глаза. Стихия внешне статична, способна к некоему формообразованию. В этой инерции возникают какие-то самостоятельные структуры — не знаю, как их назвать иначе. Это и есть произведения искусства. Они изолированны и замкнуты. В них оживает память об эстетических системах прошлого, но художник пользуется элементами минувшей культуры как средством.
Да, тут нет движения. Но молодое поколение относится к моменту в искусстве серьезно и честно, не имитируя искусственных движений. Вглядевшись в работы молодых сценографов, мы обнаруживаем некие обескровленные формы, имеющие привкус гипса: миротворчество каждого эскиза не имеет прямого выражения в пластике, между ощущением художника и изображением стоит еще какой-то материал, в котором все отлито: гипс, глина, цемент. Во времена, когда художник творил для действенного и конкретного театра, такого эскиза быть не могло.
Однако в этих «отливках» сосредоточено сложное и опосредованное творчество.
Как их обозначить? Это не рабочая гипотеза, годная для передачи в цех сразу после худсовета. Не эстетическое переживание, не поэтическое выражение «я» художника; даже метафорической системой этого назвать нельзя.
Мы сталкиваемся, возможно, с одной из трудностей современного искусства: с неподготовленностью критического аппарата к новым явлениям. А между тем явления этой выставки не изолированы. Они, на мой взгляд, характерны для искусства всего этого поколения.
Мы умеем мыслить категориями течений и направлений, заимствований и традиций, категориями соотношения с практикой. Мы опираемся сегодня на наше интуитивное чутье к искусству, на собственное представление о драматурге. Однако исходить из этих критериев в оценке явления в целом рискованно.
И все-таки скажу, чего мне не достает в сегодняшнем искусстве: того короткого замыкания между художником и его произведением, о котором говорил Пастернак:

...Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба...

Об этом должны вспомнить молодые художники.

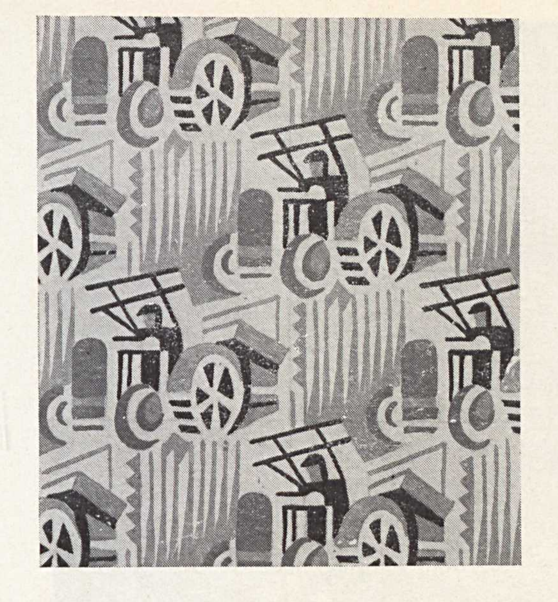
Материалы подготовили Е. Егорьева и С. Крутинская

И. Нежный
«Ночь ошибок»



А. Опарин
«Спутники»

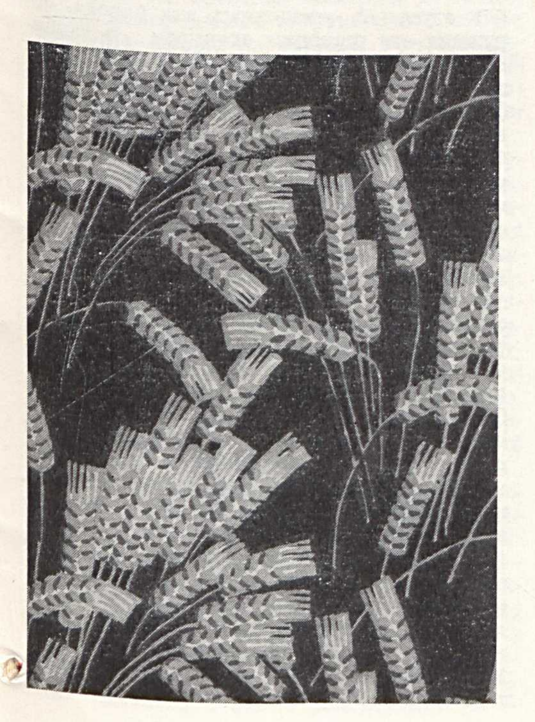
Мастер художественного текстиля М. Хвостенко



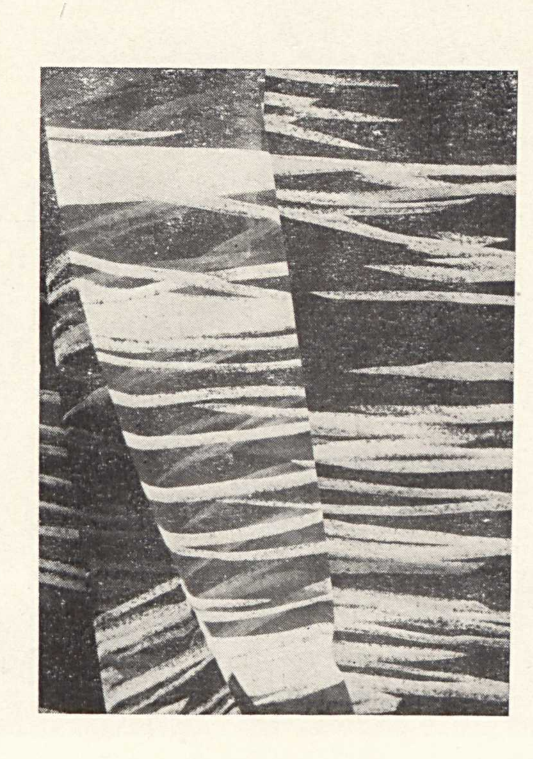
М. Хвостенко
Эскизы тканей.
1930—1933 гг.

Михаил Вениаминович Хвостенко был одним из художников старшего поколения, прочно связавших свою творческую деятельность с текстильной промышленностью.
С детства его окружала художественная среда — отец художник и два брата, окончившие впоследствии Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Старший брат Александр Хвостов-Хвостенко, работавший театральным художником на Украине, Василий Хвостенко — график и живописец-монументалист, возродивший забытую технику энкаустики.
Михаил Хвостенко вскоре после окончания текстильного факультета ВХУТЕИНа в 1930 году становится главным художником комбината «Трехгорная мануфактура» имени Ф. Э. Дзержинского. Перед молодым художником открылись большие возможности для творчества как в области создания рисунков для массового текстиля механической печати, так и для ручной набойки.
Художники мастерской фабрики под его руководством начали с увлечением работать не только над текстильным орнаментом, но также над натурой — занимались живописью, делали зарисовки цветов, которые служили ценным материалом для текстильных рисунков.
Самим Хвостенко было выполнено множество композиций для плательных тканей и для штучных декоративных изделий. Среди тканей начала 30-х годов встречаются «тематические» рисунки, в которых сюжетные мотивы превращены в ритмический узор. Позднее преобладают цветочно-орнаментальные композиции, с широким использованием форм живой природы.
Из рисунков, разработанных художником в довоенные годы, большой популярностью пользовались такие узоры для плательных тканей, как «Млечный путь» и «Осень» (маркизет, вуаль), выдержавшие большие тиражи. Рисунок «Млечный путь» (1934) — крупная и мелкая россыпь горошка на темных фонах — передавал мотив звездного ночного неба; «Осень» (1939) — динамичный, звучный по цвету рисунок, изображающий крупные листья оранжевого, сиреневого, зеленого цветов на черном фоне, построен на контрастном решении форм и колорита.
В середине 40-х годов в оформлении текстиля преобладала общая тенденция натуральной трактовки растительных мотивов. Однако Хвостенко сумел сохранить свой индивидуальный почерк, придавая рисункам декоративные черты.
В период 1946—1958 годов им была создана интересная серия композиций для легких тканей — «Гвоздики», «Ромашки», «Розы», «Сирень и тюльпаны», «Подсолнухи» и многие другие, которые отличаются художественным обобщением форм, динамичным построением и богатством колорита.
Большое место в творчестве Хвостенко занимала работа над декоративными тканями для бытового и общественного интерьера, он выполнял их различной техникой — механической печатью, ручной росписью, придавая рисункам более крупный масштаб и четкий «архитектурный» ритм. Стоит назвать ткани: «Русский мотив», «Колосья», «Виноград» (1951—1955), «Подсолнухи» (1961), «Космос», «Москва», «Стройка» (1964), «Круги» (1965). В произведениях декоративного текстиля, посвященных юбилейным датам «800 лет Москвы» и «30 лет Октября» (1947), «40 лет Октября» (1957), панно «Слава Ленину» (1969), важнейшие общественные темы переданы средствами декоративно-орнаментальной композиции. Эти вещи экспонировались на многих всесоюзных, республиканских и московских выставках.
Более 20 лет руководя художественной мастерской фабрики «Трехгорная мануфактура», Хвостенко помог многим молодым художникам стать зрелыми мастерами. Из небольшой лаборатории 30-х годов мастерская с годами выросла в один из передовых коллективов текстильной промышленности, в составе которой такие видные художники, как Е. Шаповалова, Е. Шумяцкая, Г. Адамова, А. Смирнова, А. Черток, С. Дубровская, Н. Зыслина, О. Немчинова, Н. Максакова, Е. Черноглазкина, Е. Стефанчук, Д. Преображенская, чьи рисунки сейчас определяют массовый ассортимент наших хлопчатобумажных тканей.
За многолетнюю творческую деятельность и успешную работу на производстве, старейший член Союза художников СССР М. В. Хвостенко был награжден высшей правительственной наградой — орденом Ленина.
Большую творческо-производственную работу на комбинате Михаил Вениаминович много лет совмещал с педагогической деятельностью в Московском текстильном институте. Широкий диапазон творчества, богатый профессиональный опыт работы на производстве делали его педагогическую работу очень плодотворной.
Многие его ученики теперь известные высококвалифицированные мастера советского текстиля, среди них А. Андреева, З. Бобкова, Н. Жовтис, С. Заславская, Н. Кирсанова, А. Подъяпольская, Е. Скворцова и другие.
Имя Михаила Вениаминовича Хвостенко прочно связано с всей историей советского текстиля в его массовых и уникальных образцах.

Н. Рудин, В. Чебыкина



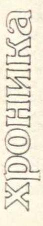




Декоративная ткань «Колосья». Механическая печать. 1951 г.

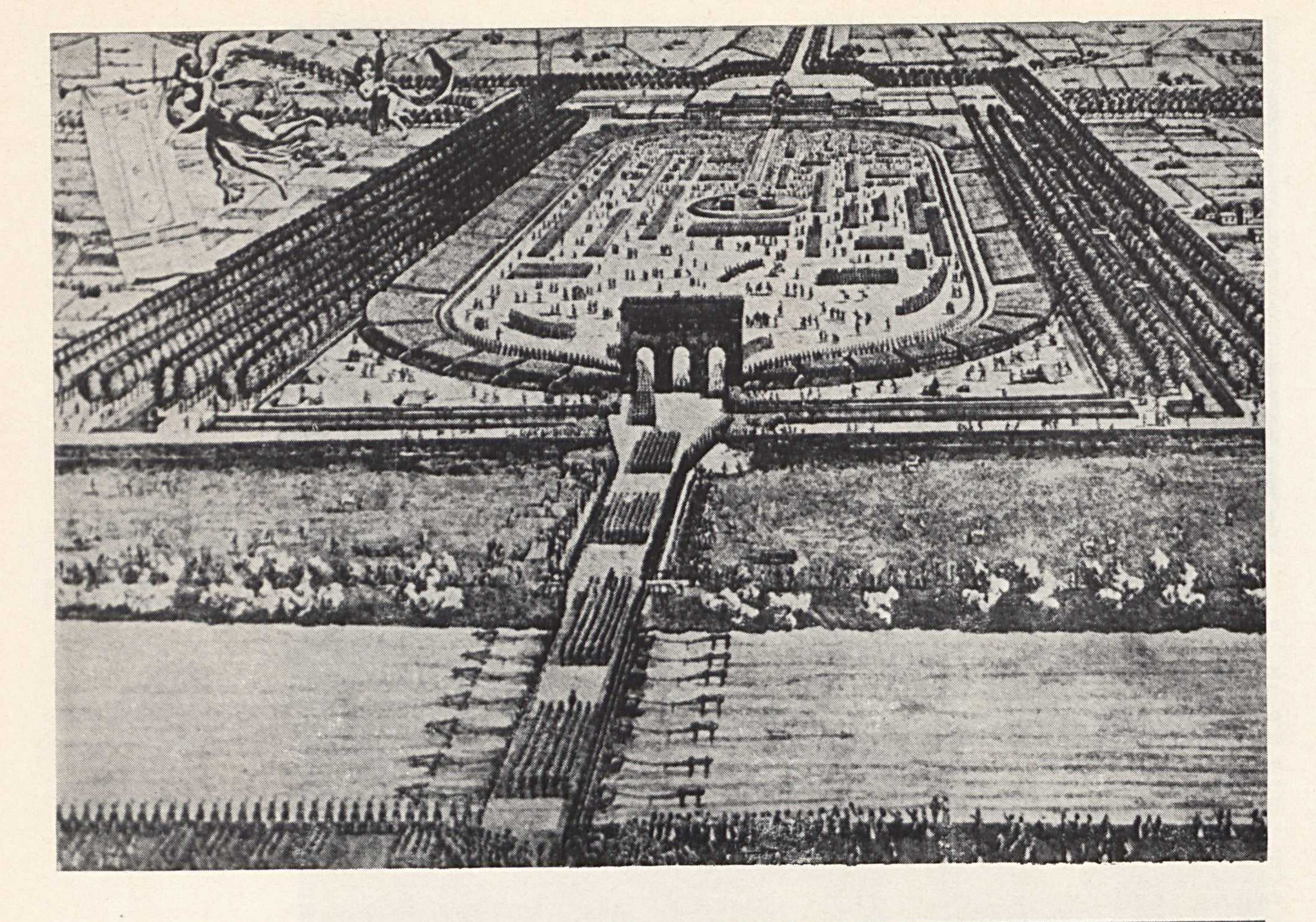
Декоративная ткань «Москва». Ручная роспись. 1964 г.

Декоративная ткань «Космос». Ручная роспись. 1964 г.

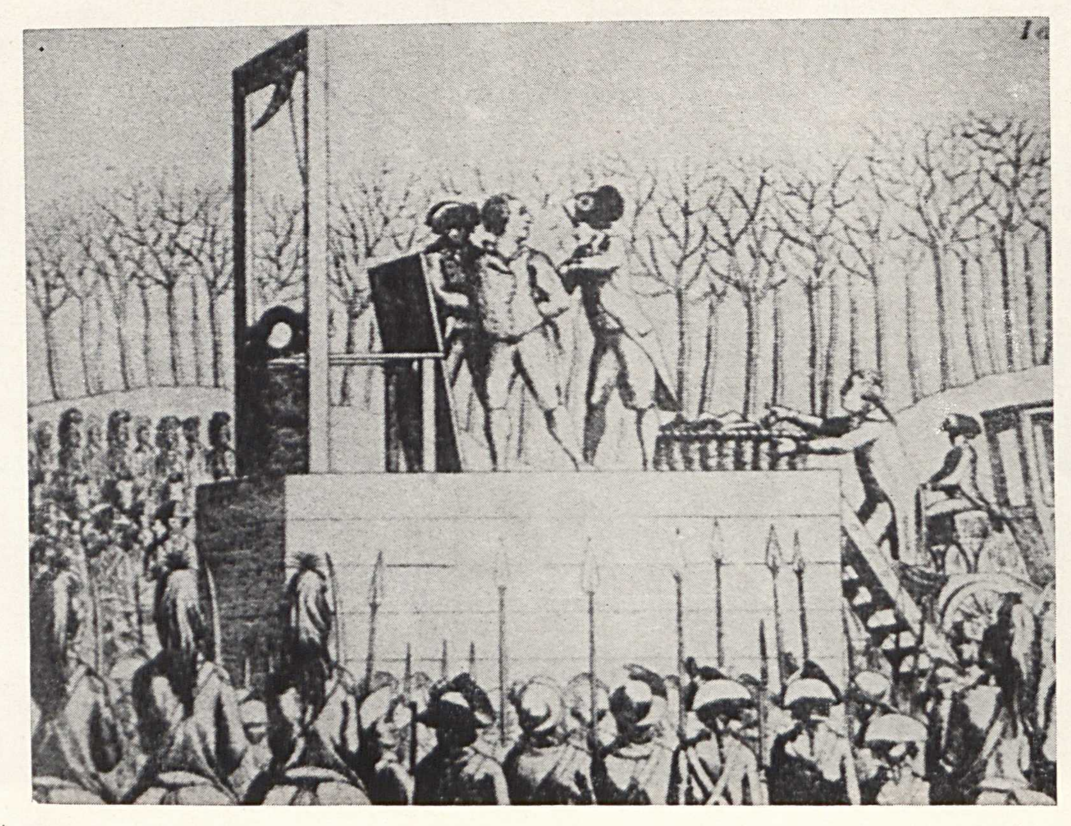


Празднества Великой французской революции

Анатолий Мазаев







Первый день Великой революции был отпразднован по старинке, 5 мая 1789. В процессии, копировавшей церемониал старого режима, первым шел король в окружении принцев крови; слева от короля была королева со своей свитой — фрейлиной, пажем и обер-шталмейстером; далее следовали, соблюдая иерархию, епископы, дворяне, второразрядное духовенство; замыкали процессию депутаты народа. Некоторые из них были в грубошерстных крестьянских куртках, но большинство — в стандартных черных костюмах присяжных стряпчих. Эта установленная старыми правилами форма одежды резко контрастировала с парадными, расшитыми золотом мантиями аристократов и роскошными лиловыми рясами епископов, еще более подчеркивая унизительное неравенство, в которое были поставлены здесь представители народа. А сам народ? В процессии его не было. Угрюмой толпой стоял он по сторонам, приберегая свой восторг для более подходящего случая.

Вспыхнувшее 14 июля народное восстание сломало этот веками установленный распорядок праздничного шествия, освящающего неравенство. На другой день после взятия Бастилии депутаты третьего сословия торжественно вступали в Париж, сопровождаемые перешедшими на сторону восставших солдатами парижского гарнизона. Строй этого кортежа уже не определялся центральной фигурой демонстрирующего свое превосходство героя, был свободен и открыт для всех, желающих принять участие в торжестве. Изменилась и эмоциональная атмосфера. На место претенциозной сдержанности и холодной величавости пришло почти экстатическое ликование, усиленное треском барабанов и звуками музыки, не церковной (как в случае феодально-государственного праздника), а военной, в исполнении звучных духовых инструментов, к которой присоединились — в момент присяги депутатов в Нотр-Даме — орудийные выстрелы. С этого времени Революция берет в свои руки устройство празднеств и использует их в своих целях. Она освящает каждое свое событие публичными демонстрациями и зрелищами, в результате чего постепенно складывается новая программа массового праздника.

Торжественную процессию «Празднества Федерации», состоявшегося 14 июля 1790 года, открывал батальон вооруженных детей, а замыкал батальон воинов-ветеранов. В числе ее участников — группа людей в костюмах представителей народов мира, члены Законодательного собрания и королевской семьи, национальная гвардия и многочисленные делегаты от всех департаментов Франции. Сформировавшись на площади Бастилии, процессия движется по разукрашенному флагами и цветами Парижу в направлении Марсова поля, где уже собрались тысячи людей. «Марсово поле,— пишет Ж. Тьерсо,— превращенное в огромную арену, представляло картину столь же грандиозную, сколь и гармоничную по пропорциям. Насыпь с амфитеатром ступеней, отведенных для народа, окружала его широким эллипсом... В глубине, перед военной школой, возвышалась задрапированная светлыми, голубыми и белыми тканями трибуна для членов Законодательного собрания... В центре помещался королевский трон. Напротив, на берегу Сены, воздвигли триумфальную арку... От набережной до другого края Марсова поля — широкое пространство... Украшением его должна была служить живая масса делегатов и армии. Но в центре, куда естественно устремлялись взоры, возвышалось третье сооружение... выше триумфальной арки, выше королевского трона: алтарь Отечества. Огромный квадратный постамент служил ему основанием. С четырех сторон широкие лестницы в два марша вели на открытую площадку; углы представляли четыре больших квадратных массива, поддерживавших четыре треножника античной формы... В центре круглые, постепенно суживавшиеся ступени шли к алтарю, венчающему здание. Оно было просто, с немногими, строгими украшениями. На нижних сторонах — античные барельефы; кругом надписи: «Народ, Законы, Отечество, Конституция» [1].

Дожидаясь открытия праздника, трехсоттысячная толпа поет и пляшет, невзирая

на проливной дождь. Ритмически развертываются фарандолы и бурре, исполняемые провинциальными делегатами. Солдаты импровизируют военные пляски. Вокруг алтаря кружится гигантский хоровод. На другой день праздник разгорелся с новой силой и продолжался до 18 июля на площадях Парижа. Самый веселый и многолюдный бал состоялся на месте, где стояла еще недавно Бастилия, его украшала гордая надпись: «Здесь танцуют». Именно это празднество вызвало у Мишле восторженные слова: «Счастье исключительное, слишком великое для человека. Одно мгновение я держал в руках раскрытое сердце Франции... я видел, как это героическое сердце забилось при первых лучах веры в будущее»[2]. Ж. Тьерсо вспоминает оду Ф. Шиллера «К радости», положенную Бетховеном на язык ликующей музыки (финал 9-й симфонии), чтобы дать читателю представление о чувствах, владевших французами в те дни. Вот тогда-то они и придумали лихую песенку «Ça ira» — сплав бойкой танцевальной мелодии контрданса и уравнительных максим революции.

До установления во Франции республиканского строя не мог стоять вопрос о планомерной организации массовых празднеств. Поэтому все они, как правило, устраивались тогда наудачу, и гарантом их постоянного успеха был революционный энтузиазм. После 14 июля 1790 года алтари Отечества воздвигаются во всех городах и деревнях, на площадях, у зданий муниципалитетов, на лугах и вершинах гор. Около них совершаются крестины, молодые люди клянутся в любви друг другу, солдаты принимают присягу. Они же определяют место массового празднества и проходящие на нем действия и инсценировки. Декрет Законодательного собрания от 6 июля 1792 года об установлении в каждой коммуне алтарей Отечества был, подобно другому декрету — об обязательном ношении трехцветной кокарды (от 5 июля 1792 года), лишь юридическим закреплением стихийной традиции, уже прочно укоренившейся в жизни, в практике массовых празднеств.

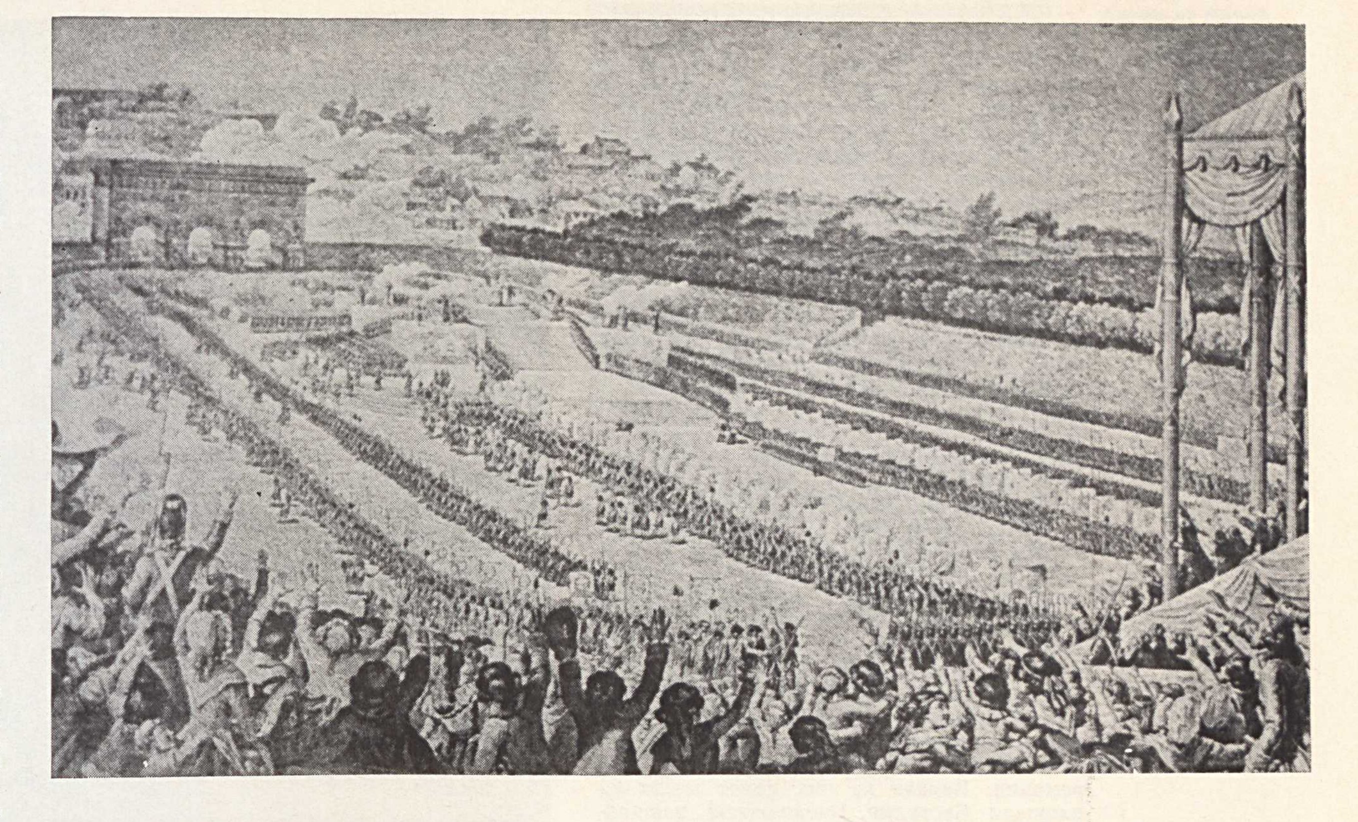
В совершенно специфических условиях революции стала возможной редчайшая в истории празднеств способность коллективного импровизационного творчества. Сценическая постановка праздника дореспубликанского периода осуществляется непосредственно, общим вдохновением и носит в силу этого не театральный характер, дышит яркой и мощной жизнью. Самый величественный пример — тот, что связан с объявлением 23 июля 1792 года: «Отечество в опасности». «Едва занялся рассвет,— пишет Ж. Тьерсо, — на всех улицах барабаны забили сбор. В шесть часов утра три раза прогремела сигнальная пушка; и каждый час до вечера возобновлялась ее оглушительная музыка. В семь часов Генеральный совет коммуны (Парижа.— *А. М.)* собрался в городской ратуше. Весь гарнизон... с распущенными знаменами выстроился на Гревской площади. В восемь часов коммунальное собрание, окончив совещание, вышло из ратуши; муниципальные чиновники, облеченные должностными знаками и предшествуемые стражниками, несущими плакаты с эмблемами или гражданскими надписями, сели на коней... Разделившись на две колонны, экскортируемое армией собрание двинулось в путь. Во главе шли трубачи. Потом, за отрядами кавалерии, следовала национальная гвардия, предшествуемая своими барабанщиками. За ними... конные муниципальные чиновники, предшествуемые артиллерийской батареей и оркестром музыки, с трубачами; позади ехал всадник с трехцветным знаменем, на котором читалась надпись: «Граждане! Отечество в опасности!». За ним следовала вторая батарея, и кортеж замыкался отрядом национальной гвардии и кавалерии...

Кортеж останавливался на площадях, посредине улиц, на мостах, и муниципальные чиновники читали народу прокламацию Собрания... На площадях были устроены амфитеатры для записи добровольцев; положенная на два барабана доска заменяла стол; у подножия эстрады стояли две пушки. Военная музыка возбуждала отвагу... Распространенная в то время «Ça ira» являлась основой репертуара»[3]. В обстановке революционно-патриотического подъема, отливавшегося в формы редкого по красоте и лишенного всякой искусственности зрелища, стало возможным появление в июле 1792 года музыкального шедевра — Марсельезы. В лице этого произведения, написанного не известным никому дотоле Руже де Лиллем, французский массовый праздник и нашел, наконец, свой Гимн.

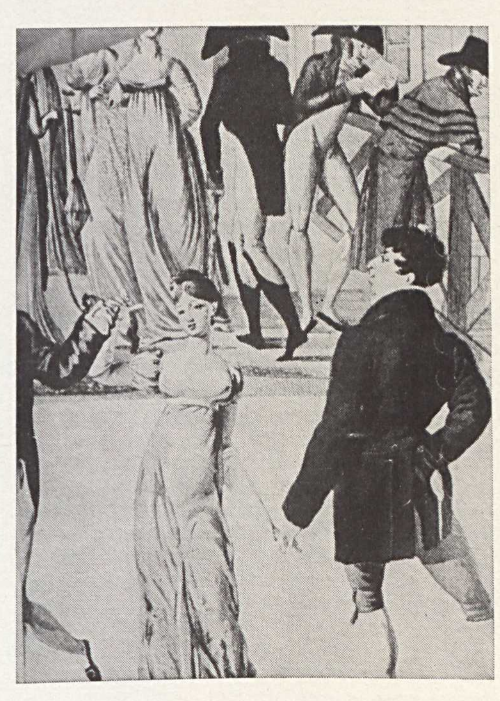
После установления в сентябре 1792 года республиканского строя программа массового празднества окончательно складывается. Этому способствовали следующие обстоятельства. Во-первых, установление республиканского календаря. Его автор — Фабр д'Эглантин заменил христианское летосчисление, «оскверненное предрассудками и ложью, исходившими от трона и церкви», новым, начинавшимся с 22 сентября 1792 года — даты провозглашения Республики. Во-вторых, чуть позже установления республиканского календаря Робеспьер провел через Конвент проект развернутой системы национальных празднеств, привязанных к новому календарю. В-третьих, республиканский Конвент, давший с помощью этих реформ официальное решение проблемы празднеств, одновременно с этим создал и внешнюю организацию по их подготовке и проведению, поставив во главе ее живописца Луи Давида.

Он был уникальным в художественном отношении человеком, соединявшим в себе таланты полководца, декоратора, архитектора, костюмера, живописца, актера, и более всего человеком, название профессии которого еще не существовало в ту пору,— режиссер массовых празднеств и представлений. Еще до Республики он проявил себя в этом качестве, полностью оформив три торжества. Об одном из них Ж. Тьерсо пишет так: «Катафалк, везомый двенадцатью белыми лошадьми... стоял на четырех бронзовых колесах и увенчивался символической фигурой, изображавшей бессмертие, возлагавшее звездный венец на чело Вольтера; четыре гения, в горестных позах, с опрокинутыми факелами, украшали боковые стенки, а четыре сценические маски красовались по четырем углам гробницы; все эти украшения, из бронзы, были перевиты гирляндами лавров»[4]. Впереди этой колесницы, которую Давид проектировал, следуя указаниям французского теоретика классицизма Картмера де Кенси, шел большой хор музыкантов и певцов, причем некоторые из музыкантов играли на инструментах античной формы, скопированных с колонны Траяна. Там же катафалк окружали профессиональные танцовщицы в греческих туниках.

Мотив триумфальной колесницы был повторен Давидом на празднике Свободы. Но здесь колесница везла солдат полка Ша-



Праздник Федерации на Марсовом поле. 1790



Руже де Лиль поет Марсельезу



Сцены из жизни Франции времен революции

товье, одетых каторжниками и в цепях, «разбитых волей народа». Ее сопровождали девушки и подростки, несшие таблицы «Законов» и бюсты великих людей.

Новое, что активно вводил Давид в практику массовых празднеств, состояло в стремлении наложить на их оформление эстетику классицизма. Отсюда рационализм, логическое осмысление всего, что входит в содержание праздника, четкая, планомерная его подготовка, опирающаяся на заранее составленный сценарий. Античные реминисценции, сюжеты и формы, вводимые Давидом, несомненно, импонировали деятелям Конвента возможностью великих исторических аналогий с былыми гражданскими доблестями республиканского Рима и Греции. Летом 1793 года Конвент ассигнует миллион двести тысяч ливров, чтобы должным образом отметить годовщину падения монархии и одновременно провозгласить новую конституцию, и поручает Давиду составить план торжества. Художник пишет сценарий и зачитывает его — сначала в Якобинском клубе, а затем в Конвенте. Согласно сценарию, кортеж формируется на площади Бастилии и направляется к Марсову полю — это почти 12 километров, и Давид намечает несколько промежуточных остановок, чтобы дать отдых людям и одновременно провести отдельные обрядово-символические церемонии. Первая из них имеет место на площади Бастилии. Сценической площадкой для нее служит «Фонтан Возрождения», проектируемый Давидом на руинах крепости,— гигантская статуя в египетском стиле: «Из ее плодоносных грудей, которые она сжимает руками, забьет в изобилии чистая и здоровая вода, которую будут пить по очереди восемьдесят шесть комиссаров... После того, как комиссары «обменяются братским поцелуем», процессия тронется в путь».

Идея равенства здесь выражается символически, например, при помощи трехцветной ленты, опоясывающей представителей первичных организаций, и реально, пронизывая собой всю структуру процессии, которая расчленяется на ряд отдельных групп, а эти группы, в свою очередь, делятся на меньшие группки. Так, в третьей группе, представляющей массу «народа-суверена», Давид выделяет семейную ячейку: старик и старушка сидят на колеснице в виде простого плуга, влекомого их собственными детьми. Здесь же ученики заведения для слепых на катящейся площадке — «трогательное зрелище несчастья, которое чествуют», а также дети-подкидыши, «несомые в белых колыбелях»— декретом Конвента они приравнены в правах к законнорожденным детям. Процессию Давид замыкает двумя группами военных. Одна сопровождает колесницу с урной, вмещающей прах погибших героев; другая конвоирует грубые повозки, покрытые ковром с белыми королевскими лилиями и наполненные «обломками подлых атрибутов королевской власти и всеми... надменными погремушками невежественной знати».

Первую остановку Давид намечает на бульваре Пуассоньер, где будет сооружена триумфальная арка и состоится церемония награждения парижанок, отбивших 5—6 октября 1789 года пушки у королевских гвардейцев. Другая церемония — на площади Революции, где 21 января 1793 года был казнен Людовик XVI. Здесь, у подножия запроектированной Давидом статуи Свободы, произойдет сожжение атрибутов королевской власти — акт предания памяти о тиране публичному проклятию. Возле костра будут выпущены на волю тысячи голубей с легкими трехцветными ленточками, чтобы оповестить мир о свободе на земле Франции.

Шествие остановится еще раз на площади Инвалидов, в центре которой на специальной насыпи будет сооружена статуя «Французский народ»— в виде колосса, воссоединяющего «могучими руками ликторскую связку департаментов».

Наконец, Марсово поле. Кортеж вступает сюда, проходя под трехцветной гирляндой — своеобразным нивелиром равенства. Официальные лица поднимутся на алтарь Отечества и поставят там урны с останками героев, а представители всех профессий тем временем сложат сюда как дар орудия и продукты своего труда. По окон-



чанию этой заключительной церемонии народу будут представлены сцены из героической осады Лилля, и праздник закончится скромным пиршеством, «сидя по-братски на траве» [6].

Программа праздника, положенная в основу этого и всех других сценариев Давида, была инспирирована Жан-Жаком Руссо. Одно из главных назначений праздника, по Руссо,— возвысить и героизировать душу,— было правилом для якобинцев. Празднества — всегда как бы исторический обряд, перенесенный из вчера в сегодня и сообщающий характеристики недавнего прошлого настоящему. Они пронизаны стремлением сохранить революционную преемственность и сделать революцию нормой существования. Но откровенно политический прагматизм отмечает отход якобинских празднеств от концепции Руссо, покоящейся на всеобщности национальных и классовых интересов. «Соборность», к которой они как будто бы стремятся, на самом деле им чужда и чужда принципиально.

Якобинские празднества объединяли третье сословие и освящали политические и социальные завоевания именно этой части нации. Победы, ими чествуемые, предполагают наличие побежденных. Единодушие умов и сердец, к которому они стремятся, начиналось с раскола умов и сердец. И в этом их отличие от модели праздника Руссо; последний не поднимался до представления о празднике как орудии насильственной революции.

Не совпадали якобинские празднества со своим идеалом и в другом отношении. Руссоистский идеал с его требованием самодеятельности и естественности праздничного поведения, то есть поведения игрового по преимуществу, Давид жаждал воплотить в формы абсолютной красоты, раз и навсегда найденные в античности. Праздник становился подобием прекрасного произведения монументального искусства, наделенного всеми присущими ему свойствами — гармоничностью, пластической выразительностью, даже скульптурной статуарностью. Парадоксально, но эти празднества при всем их подлинном демократизме и народности внутренне отличались пассивностью, как если бы были рассчитаны на одно лишь зрительское восприятие.

Кажется, Робеспьер понимал это противоречие устраиваемых Давидом празднеств. Об этом можно догадываться на основании той решительности, с которой он настоял на включении в программу праздника «Верховного Существа» того, что можно назвать активно-исполнительским участием масс в торжестве. По его приказу финальный гимн пел на этом празднике весь народ — почти триста тысяч человек. Подобного этому в мире никогда не было — ни до французской революции, ни после нее. Но во всем остальном праздник «Верховного Существа» походил на обычные давидовские торжества. Празднество «Верховного Существа»— выражение коллективного восторга. Но трудно не согласиться с Ж. Тьерсо, который, высоко оценив это празднество, одновременно задавался вопросом: «...Не было ли в этой народной радости некоторой натянутости (В другом месте он говорит еще определеннее—«воодушевления по заказу».— *А. М.*), слишком большой упорядоченности, лишающих интимности, без какой немыслима истинная радость?»— и так отвечал на него: «Парижский народ является на этом празднике в роли полка солдат. Наряду с Планом Давида... набросавшего главные очертания грандиознейшей картины, Детали церемоний и Особая Инструкция комиссарам, продававшаяся на улицах, предусматривали все до мельчайших подробностей, не оставляя ничего для непосредственной инициативы. Они предвидят все; это настоящие маневренные приказы, даже и стиль их таков же: читая эти искусно составленные, сжатые и одновременно точные и полные подробные программы, невольно начинаешь подозревать, не принимал ли участие в их редактировании!... — Бонапарт» [6]. Игнорирование самодеятельности, исключение инициативы и импровизации масс из процесса подготовки и проведения праздника следствием своим имели возобладание оформительских тенденций в практике Давида. Так, в последнем сценарии, написанном художником по заказу Конвента (перенесение в Пантеон праха Барра и Виала), было предложено ознаменовать погребальное торжество шествием артистов всех парижских театров, загримированных под оркестрантов, певцов, танцовщиков, певиц, танцовщиц и поэтов, читающих стихи в честь юных героев...

Недоверие к импровизации, обнаружившее себя в практике якобинских празднеств, возросло после 9 Термидора, так как к эстетическим мотивам, оправдывавшим это недоверие в случае Давида, прибавились мотивы политические. Термидорианский Конвент, пришедший к вырождению Республики в Директорию, окончательно отказывается от мечты о свободном, самодеятельном празднестве. И вместо идеального праздника в духе Руссо, проходящего в играх под открытым небом, термидорианцы постепенно смиряются с праздником в закрытом помещении с его спертой атмосферой и жесткой торжественностью. Деятели Термидора «упорно стремятся использовать празднества в качестве тормоза, гарантирующего Революцию от бесконечного повторения революционных потрясений» [7]. Они возрождают традиционный взгляд на праздник как на средство

охранительной политики, связывают с массовыми празднествами, которые еще проводятся во Франции, «великую надежду— положить конец Революции»[8]. С этой целью они прилагают усилия к тому, чтобы полностью изменить природу революционного торжества. Суть этих изменений сводится к следующему: праздник должен обращаться только к чувствительности: он должен отбирать из революционной истории и воплощать в себе только то, что способствует примирению нации, что укрепляет чувство конца и завершенности революции; не все революционные события могут служить для праздника поводом и основанием; праздник должен изымать из общественной памяти напоминание о событиях, сопровождавшихся «множеством жертв»; он должен забыть о Робеспьере и ему подобных; наконец, праздник должен избрать своим предметом ту или иную отвлеченную добродетель — Мужество, Бескорыстие, Честность, Воздержанность и т. п.[9] Если суммировать все пожелания термидорианского Конвента в отношении массового праздника, то итогом будет отказ от тех завоеваний, которых праздничная культура достигла благодаря революции, приобщившись к действительной свободе и став вровень с политической историей прогрессивного направления. Термидорианцы повернули развитие праздника вспять, исключили из его эстетической программы политику, наложив запрет на право каждого участника выражать все, что у него на сердце, что не предписано Законодательным корпусом. Это обескровило массовый революционный праздник, хотя и не уничтожило его полностью. Смерть ему принесла настоящая контрреволюция 18 Брюмера.

Сцены из жизни Франции времен революции





Наполеон Бонапарт жаждал популярности, и он не мог не использовать такое могущественное средство пропаганды, каким является праздник. Он отменил то, что создала революция в области праздничной культуры, и придумал свой тип праздника, праздник-смотр, военный парад. С ним пришел во Францию банальный официальный праздник с маршевой музыкой, отрепетированными маневренными движениями и непомерной роскошью — официальное торжество во славу властителя и режима, им управляемого. С тем, что некогда выступало во Франции как массовое революционное празднество, было покончено. А что осталось? То, ради чего буржуазный класс вел борьбу не на жизнь, а на смерть с феодализмом. Осенью 1798 года на одной из половин Марсова поля вырос «Храм индустрии», предназначенный для выставки «драгоценнейших предметов производства французских фабрик и мануфактур» (другая половина предназначалась для военных упражнений и скачек). Этот «Храм индустрии» и сохранился в качестве прообраза будущих промышленных и торговых выставок.

Тип массового революционного праздника был необходим буржуазному классу, пока шла борьба за угодный ей порядок вещей. Но он оказывался ей ненужным, прямотаки опасным, как только новый порядок завоевывался и становился реальностью. Стоило буржуазной революции в лице Якобинской диктатуры пройти свой период «бури и натиска», как она сразу же обнаружила плохо скрываемую враждебность к массовому революционному празднеству. В буржуазно-ограниченном содержании Французской революции — источник несовершенства эстетической программы рассматриваемого массового празднества, которое проявилось в негативном отношении к проблеме самодеятельности.

Буржуазия даже в пору борьбы с феодализмом не была по-настоящему заинтересована в развертывании подлинной, то есть сознательной инициативы народных масс. Она скорее предпочитала ориентироваться на мистическое легковерие толпы. Во всяком случае, никогда не отказывалась от иррациональных, грубо-чувственных стимулов революционного воодушевления. Революция во Франции не только терпела, но в известном смысле и культивировала оргиазм, используя его как средство побуждения к действию, как источник вдохновения. Она подверглась сильному воздействию со стороны мифологии, испытала на себе существенное влияние очень древних обрядово-зрелищных форм. В работе В. Г. Богораз-Тана «Христианство в свете этнографии» (М.—Л., 1928 г.) приведены некоторые примеры политической трансформации совсем древних инстинктов, воззрений и обрядов, совершавшейся в эпоху этой революции. Так, в казни Людовика XVI ученый усматривал элементы кровавой мистерии убиваемого бога-преступника-царя, той дохристианской религиозной мистерии, которая вырастала из чувства божественного почитания священной особы, сменявшегося стихийной и носящей обрядовый смысл яростью.

Примером возрождения древнего обряда жертвоприношения может служить и узаконенная в эпоху Революции казнь посредством гильотинирования, которой были приданы черты устрашающего одних и возбуждающего других «спектакля»: палач, подобно жрецу, умывающий руки в крови жертвы и обрызгивающий ею зрителей.

Подобно создавшей его Революции, французский массовый праздник испытал на себе гнет традиций. Он — пример того, что древние мистические и обрядовые инстинкты и религиозные воззрения способны продолжаться и вне пределов формальной религии, переходить от религии к политике и во многом определять собою праздничный культ.

Идеология буржуазной революции не отличалась последовательным атеизмом. Ведь даже партия якобинцев была настроена антихристиански, но отнюдь не атеистически.

Французский массовый революционный праздник был не лучше и не хуже породившей его революции. Он был ее орудием, имел свою классовую природу. И если можно говорить о нем, как о выдающемся успехе праздничной культуры, то лишь в том смысле, что она уже никогда больше не поднималась так высоко в условиях освободительной борьбы, руководимой буржуазией, и тем более в условиях собственно буржуазного общества.

---

[1] Ж. Тьерсо. Песни и празднества Французской революции. М.—Л., 1933, с. 30.
[2] Цит. по: Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти т. Т. 14. М., 1958, с. 259.
[3] Ж. Тьерсо. Песни и празднества... с. 104, 82, 85.
[4] Там же, с. 59
[5] Речи и письма живописца Луи Давида. М.—Л., 1933, с. 101—104.
[6] Ж. Тьерсо. Празднества и песни Французской революции. Пг., 1917, с. 168—169.
[7] М. Озуф. От термидора до брюмера: Революция говорит о самой себе — В кн.: «Век просвещения», Москва—Париж, 1970, с. 306
[8] Там же, с. 309.
[9] Там же, с. 310—315.

А.Э.Гутнов, И.Г.Лежава

БУДУЩЕЕ ГОРОДА

Книга «Будущее города» [1] написана архитекторами А. Гутновым и И. Лежавой — авторами вызвавшей в 60-х годах большой интерес в архитектурных кругах монографии «НЭР», открывшей тогда новый для нашей архитектурной теории жанр футурологических исследований. Новая книга как бы подводит черту более чем десятилетнему этапу работы над развитием концепции, заявленной в первой книге. Эта концепция обосновывает оригинальную гипотезу формирования перспективной системы расселения, основой которой являются оптимальные городские поселения «НЭР»ы (новый элемент расселения), группирующиеся вокруг развитых городских центров — «центр общения», способных удовлетворять достаточно сложные духовные потребности населения.

С течением времени эта утопическая гипотеза (гносеологически восходящая к существовавшей во все времена развития социальной и архитектурной мысли концепции «идеального города»), разрабатываемая в многочисленных экспериментальных проектах и публикациях творческой группы «НЭР», трансформировалась. Видоизменяясь, она все больше приближалась к реальной сложности жизни и, одновременно, обогащалась новыми теоретическими построениями, как например, проблема возникновения и развития архитектурных и градостроительных структур во времени.

Характерно при этом, что интерес авторов постепенно перемещался от создания абстрактных идеальных моделей к осмыслению реальных процессов развития городов, к проблеме поиска гибких структур, обеспечивающих «естественное» развитие городов в противовес традиционной психологической установке проектировщиков на создание жестких градостроительных схем. Закономерно поэтому внимание, которое уделяется здесь проблемам реконструкции старых городов, в самой пространственной среде которых для авторов зашифрованы все объективные законы развития городских структур.

В книге делается попытка выделить и исследовать структурные закономерности построения городских образований, расчленяя их на «городские русла» — места концентрации различных видов общественной активности городского населения и представляющих из себя функционально-пространственный каркас города, и на «городскую ткань» — все остальные освоенные и используемые человеком территории, являющиеся заполнителем этого каркаса.

В таком разделении и, соответственно, дифференцированном подходе проектировщика к городским территориям, входящим в «каркас» или «ткань» города, заключается, по мнению авторов, ключ к проблеме развития и совершенствования городских структур.

В книге прослеживаются некоторые мало изученные аспекты реализации подобного подхода, связанные с особенно актуальными сегодня задачами сохранения природного окружения и совершенствования эстетической организации города.

Ценную мысль высказывают авторы относительно структурной организации жилой застройки на основе центров обобщения и создания «элементов расселения». Она затрагивает важнейшую в условиях социалистического общества проблему использования свободного времени в целях формирования гармонически развитого человека, и имеет давнюю и плодотворную традицию в советском градостроительстве, начиная еще с 20-х — 30-х годов.

К числу достоинств книги следует отнести также то внимание, которое авторы уделяют проблеме развития города во времени, эволюции его планировочной структуры и архитектурного облика и учету этой проблемы в практике современного градостроительного проектирования.

Несомненной удачей являются прекрасно подобранные и исполненные иллюстрации, образующие стройный зрительный ряд, увязанный с общей структурой книги.

Авторов можно упрекнуть в излишнем пристрастии к новым терминам и недостаточной их привязанности к терминам, существующим и общепринятым. С другой стороны, это может быть отчасти оправдано неизбежностью такого явления для попытки по-новому осмыслить и классифицировать известные факты и закономерности существующей теории и практики архитектурной деятельности.

Богатая по своему теоретическому содержанию, хорошо и живо написанная, ясная по структуре и последовательности изложения книга «Будущее города» А. Гутнова и И. Лежавы представляет несомненный интерес для широкого круга архитекторов, градостроителей, учащихся архитектурных вузов, всех специалистов, занимающихся исследованием и проектированием городов.

А. Скокан

[1] А. Э. Гутнов, И. Г. Лежава. Будущее города. М., Стройиздат, 1977.

Памятник-дерево



В Ростове-на-Дону, в центре просторной площади, носящей имя великого садовода И. В. Мичурина, стоит декоративная скульптура «Дерево жизни». Когда вы подходите к площади, монумент еще издали привлекает внимание мощным силуэтом трех стволов и такой же цельной по восприятию массовой кроны. Изгибы ветвей, обобщенный рисунок крупных листьев, цветов и плодов с их свободной лепкой образуют несколько неожиданную по остроте восприятия композицию; внутренняя тектоника формы подчеркивается в ней вертикалями стволов и отдельных плотных объемов кроны. Памятник меняет характер силуэта при обходе — то собирается зрительно в единую массу, то «раздвигается», образуя интервалы-просветы, которые включают в себя детали архитектурного фона: стремительную, легкую вертикаль фонарного столба или четкие линии фасадов современной застройки, окружающей площадь. Мерцающие тона мозаики, покрывающей рельефные формы, и ее интенсивная цветовая звучность придают особую, выразительность памятнику — своеобразному «акценту» архитектурной среды.

Автор памятника — ростовский монументалист Геннадий Митрофанович Спесарев (планировка архитектора Я. С. Заниса), создатель многих монументально-декоративных композиций в городе: фасад НИИ биологии, витражи в фойе музея, рельеф у входа в зоопарк, фасад магазина «Дары Дона», мозаика на фасаде Кукольного театра и др.

В новой своей работе Спесарев делает попытку более активно войти в городское пространство, пластически освоить современную среду и доказать возможность применения цвета в реальном пространстве города, а не только в двухмерной росписи на стене здания. Разумеется, композиция «Дерева» отвечает не только этой задаче. Она содержит в себе очень ясный, эмоционально-образный замысел. «Дерево жизни» — символ плодородия, символ разумного человеческого контакта с природой, преобразующей роли человека и вечной красоты бытия.

Скульптура и мозаика сосуществуют здесь органично, создавая пластически-цветовое единство. Явление природы в композиции Спесарева утверждает себя не путем иносказания, например, традиционный образ «плодородия» в виде женской фигуры, а непосредственно, «предметно», открыто и пластически смело.

Возможности материала мозаики, в сущности, безграничны. В сочетании со свободной лепкой объемов она дает интересные цветовые эффекты, которые еще более активизируются контрастами светотени и характером природного освещения. Яркое южное солнце придает общему колориту улицы (асфальту, зелени, цвету домов) некоторую разбеленность и на этом светлом фоне многоцветность мозаичной скульптуры является удачной попыткой автора утвердить акцент, «празднично» организовать однообразное пространство площади и окружающего ее жилого массива.

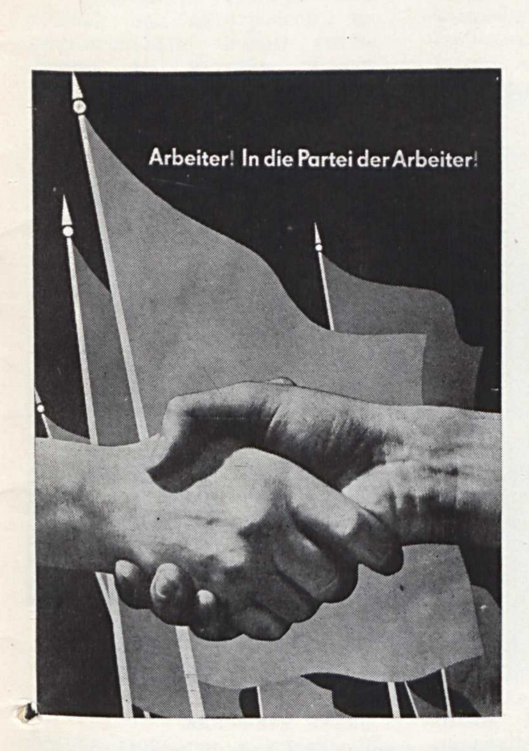


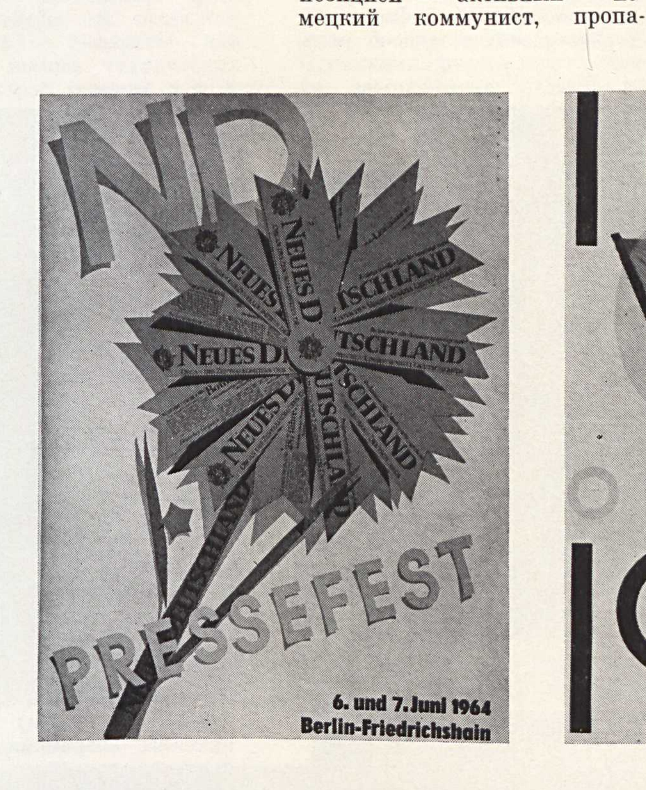
Формальная структура памятника — сочетание «предметности», с метафорической образностью мышления — показательна для современного пути развития монументального искусства, во всяком случае для определенной части проблематики нашего времени. Автор стремится вывести человека из круга привычных, устоявшихся представлений о памятнике, о стиле городского монумента. Почти каждая новая работа Спесарева всегда неожиданна в своем замысле. К ним привыкают не сразу, но они закономерно входят в городской ансамбль, выполняя очень нелегкую роль формирования вкуса и современного мышления в искусстве монументальной пропаганды.

Ю. Рудницкая

Художник – публицист Клаус Виткугель

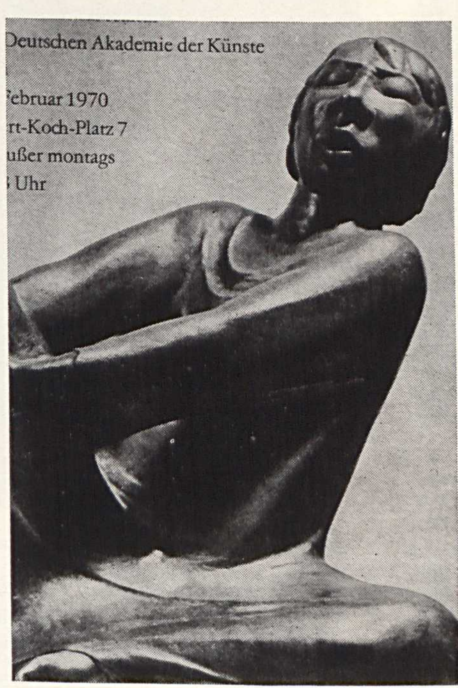
В августе 1977 года в помещении Академии художеств СССР в Москве состоялась выставка работ профессора Высшей школы искусств Берлина действительного члена Академии искусств ГДР Клауса Виткугеля.
Двенадцать залов заполнили книги и плакаты, театральные афиши и проспекты, образцы упаковки и почтовых марок, фотографии и макеты многочисленных выставок, оформленных художником,— итог более чем тридцати лет напряженной творческой работы.
Виткугель прежде всего художник передовых взглядов и убеждений. Он человек, обладающий четкой политической позицией — активный немецкий коммунист, пропагандист и агитатор по темпераменту. Его произведения — это призыв, брошенный в массы с партийной трибуны, обращение к единомышленникам, предостережение равнодушным, вызов и отповедь врагу.
По-настоящему современный художник, Виткугель работает в разнообразных жанрах — и как чистый график, и как оформитель, и как дизайнер. При этом каждая его работа сделана на высоком профессиональном уровне и с большим эмоциональным накалом. Художественный язык Виткугеля ясен, лаконичен, выразителен. Недаром плакат «Чтобы никогда больше ни одна мать не оплакивала своего сына»— детская коляска на обгоревшей земле возле стены, на которой отпечатался детский силуэт, как это случилось в Хиросиме,— выполненный для международного конкурса «Миру — мир» 1958 года, завоевал популярность и признание во всем мире.
Метафоры Виткугеля выразительны, емки и часто неожиданны. Вспомним обложку к книге Б. Рассела «Бич человечества» (череп на фоне свастики) или плакат «Во имя гуманности». Плакат этот смонтирован из фотовырезок—



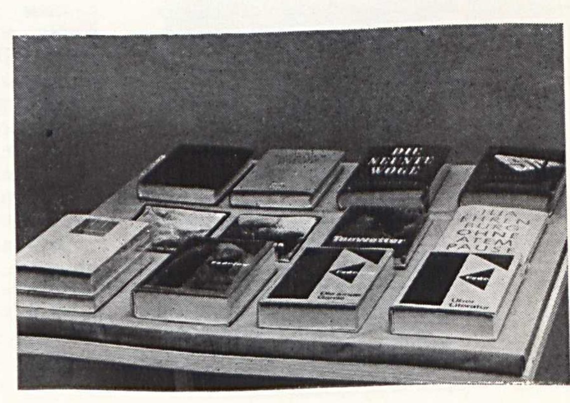












Клаус Виткугель
Плакат «Рабочие! В партию рабочих!». 1956 г.

Плакат «Нойес Дойчланд» — праздник прессы. 1964 г.

Плакат «Октябрь. 1917—1957». 1957 г.

Плакат «Качество». Выставка в Лейпциге, 1950 г.

Афиша выставки Эрнста Барлаха. 1970 г.

Театральная афиша оперы «Ночной всадник». 1973 г.

Оформление книг.

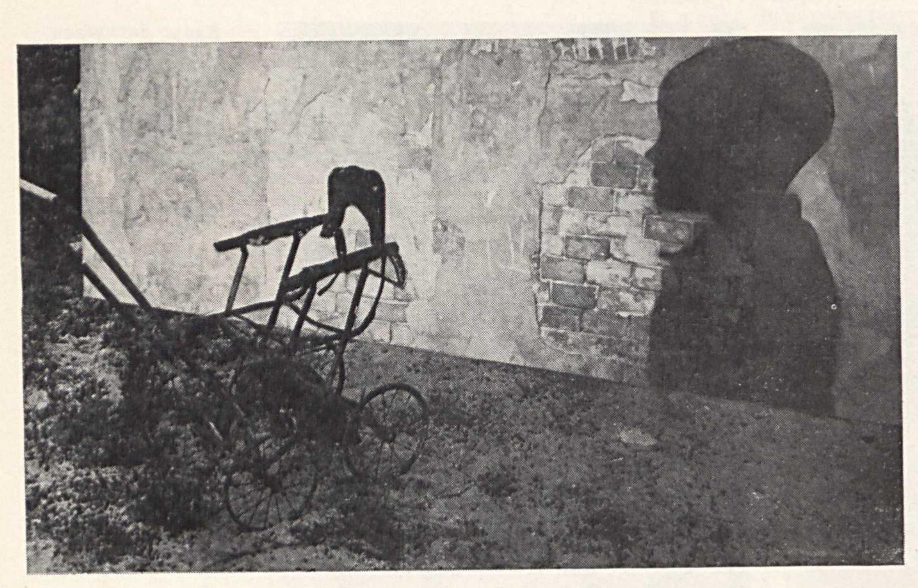
широко известный рекламный снимок американского солдата из журнала «Лайф» на фоне документальных кадров о преступлениях американской военщины во Вьетнаме,— а текст набран типографским способом. Осмелимся предположить, что такое использование их материала показалось сотрудникам «Лайф» достаточно неожиданным.
Виткугель вообще охотно использует в своих работах точную информацию, подлинный документ и монтаж — тенденция, характерная для всего современного искусства в целом, от литературы до кино. В качестве примера можно сослаться на использование фотодокументов при оформлении выставки «Милитаризм без маски» (Берлин. 1957) и исторических гравюр Мериона с великолепными видами города на выставке «Бах и его время» (Лейпциг. 1950; Берлин. 1951).

Современное искусство монтажа в творчестве Виткугеля достигает большой изощренности. Художник умеет сочетать фотомонтаж, графику и типографские шрифты, вводит фотодокументы в пространство современного города, объединяет визуальные средства оформления с музыкой, умело пользуется светом и цветом — иными словами на практике осуществляет синтез различных искусств. Особенно ярко эта тенденция в творчестве Виткугеля проявляется при оформлении крупных выставок или народных праздников, то есть в тех случаях, когда художник работает в больших городских пространствах или интерьерах. Тут он умеет по-режиссерски организовать зрелищную часть мероприятия: выставки, ярмарки, праздника,— создать и образ его, и визуальный сценарий. Кстати, на выставке в Москве художник показал короткометражный фильм, посвященный шестидесятилетию Октября, сделанный им совместно с Ритой Виткугель, где его дарование режиссера проявилось особенно ярко.

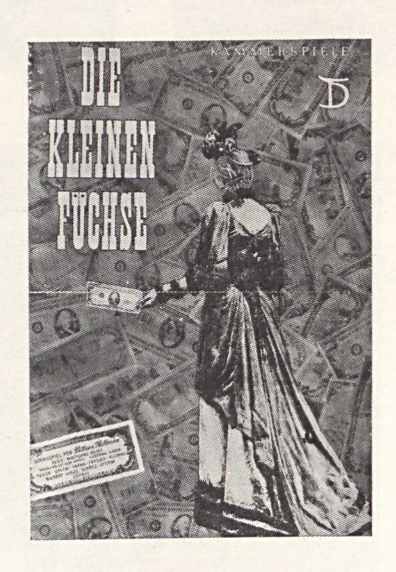
Однако оформление, даже самое эффектное и необычное, никогда не превращается для Виткугеля в самоцель. Оно всегда лишь коммуникационный канал, средство передачи зрителю нужной информации, а следовательно, способ распространения и утверждения партийного мировоззрения художника. Ибо, как сказал член Президиума Академии художеств, секретарь Союза художников СССР К. И. Рождественский: «Виткугель — художник, создающий вещи, которые участвуют в формировании среды, окружающей человека, таким образом, что эта среда, в свою очередь, воздействует на человека и воспитывает его».

Е. Е.

Фотомонтаж «Чтобы никогда больше ни одна мать не оплакивала своего ребенка». 1958 г.



in the name of humanity



Плакат «Во имя гуманности». 1968 г.

Театральная афиша «Лисички» Л. Хелман. 1956 г.

«Сигналдортранс-76»



Одним из самых сложных явлений современной жизни является транспорт. Ежедневно растет число автомобилей, прокладываются новые километры шоссейных дорог, строятся новые города, расширяются старые, возникают новые перекрестки, а вместе с ними новые проблемы и новые методы их решения. Скорость движения, контроль за скоростью движения, дорожные покрытия, разметка дорог, светофоры, автоматические системы регулирования движения уже не только одного перекрестка, а в масштабах целого города, пешеходные переходы, островки безопасности... Безопасность водителей и пешеходов — вот чему посвящена выставка «Сигналдортранс-76», организованная в минувшем году Всесоюзной торгово-промышленной палатой. Это уже вторая специализированная тематическая выставка. Усилия 53 фирм из 13 стран, представленных на выставке, направлены на сохранение жизни и здоровья людей в системе автомобиль — водитель — пешеход в девяти основных аспектах: технические средства регулирования уличного движения, элементы и узлы технических средств регулирования движения, приборы и оборудование для регулирования потока пешеходов и автомобилей, средства связи для регулирования уличного движения, аппараты и системы для изучения условий дорожного движения, для надзора за ним, автомобили различных назначений, средства безопасности движения и, наконец, средства обучения правилам движения.

Выставка в основном адресовалась организациям и службам движения. Однако, транспорт, равно как все связанное с ним, является нерасторжимым элементом эстетической среды и не только в архитектонике и цвете автомобиля, пиктограммах дорожных сигналов и указателей, но и в дизайнерских решениях светофоров, направлении общей визуальной коммуникации, в разметке дорог, улиц, площадей. В 1968 году в рамках Организации Объединенных Наций были приняты две конвенции — о дорожном движении и о дорожных сигналах и знаках,—регламентирующие не только единообразие правил движения, но и технические и эстетические нормы системы дорожных знаков и сигналов. Интересную коллекцию временных дорожных ограждений из пластмасс представила швейцарская фирма «Цертус-Падрутт АГ». На ее стенде можно было видеть различные сигнальные устройства, отличающиеся разнообразием и законченностью форм, легкостью транспортировки. Нужно сказать, что в сотрудничестве с фирмой «Пластирут», «Цертус-Падрутт АГ» произвела маркировку Красной площади. Все автомагистрали Венгрии оснащены продукцией этих двух фирм, что отразилось не только в улучшении их внешнего вида, но и в значительном сокращении числа несчастных случаев и аварий.

С продукцией австрийской фирмы «Футурит Верке АГ»

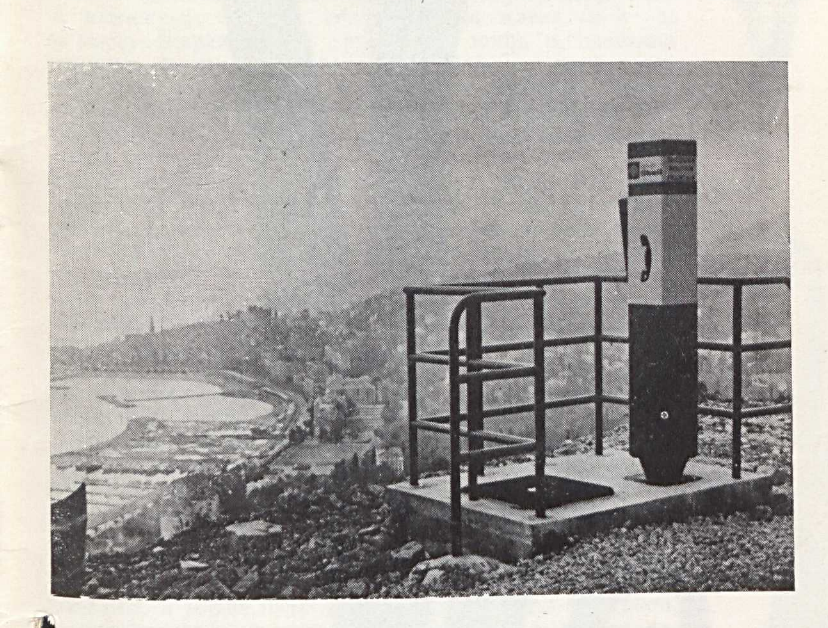
мы также знакомы. Светофоры, изготовленные ею, установлены в Московском Кремле. На стенде были представлены различные светофоры и знаки, выполненные из пластмассы (поликарбоната). Они отличаются четкостью, красивой фактурой, долговечностью и дальней видимостью. Французская фирма «А. Гарбарини», напротив, считает, что для светофоров лучше использовать стекло. Оно не выгорает от света, меньше подвержено истиранию и предпочтительнее для светофоров дальнего действия. В коллекции, представленной на выставке, фирма предлагала дублировать светофор дальнего действия, установленный обычно над автотрассой, дополнительным малым светофором на обочине дороги.

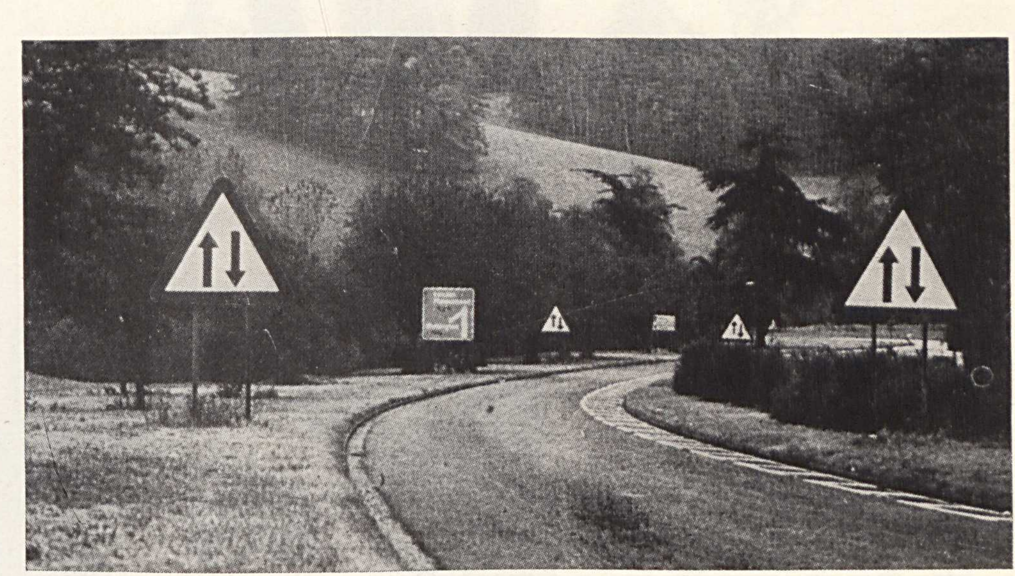
Еще одна группа светофоров, на которой хочется остановиться особо, это коллекция, представленная швейцарской фирмой «Эрапа». Она решает проблему временных светофоров на случай ремонта, строительства, изменения направления движения во время массовых празднеств, демонстраций и т. д. Это удобные, легко транспортируемые, управляемые по радио установки с автономным источником питания. Для них не нужны фундаменты и благодаря своему внешнему виду они вполне вписываются в городскую среду.

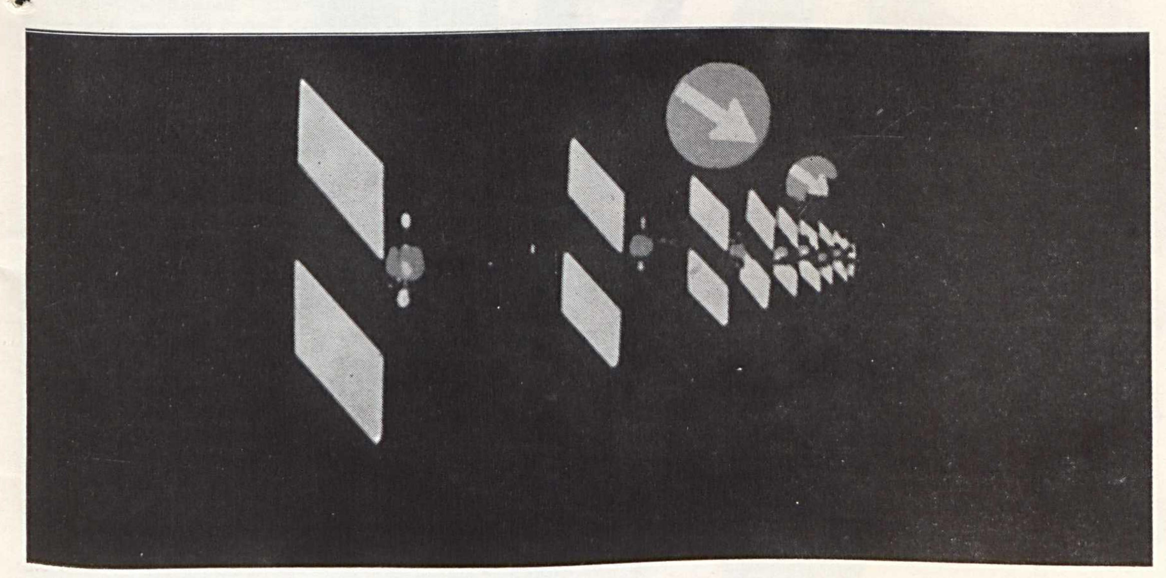
Недавно на дорогах Европы появились небольшие оранжевые столбы из слоистого полиэфира — аппараты для срочного вызова технических служб, скорой помощи и т. д. Система разработана и осуществлена французской Компанией сигналов и электрических предприятий (КСЕЕ).

На выставке можно было видеть несколько вариантов этого аппарата. Нужно сказать, что такого рода дорожные службы часто являются не только функциональными, но несут еще и эстетическую нагрузку — чаще всего рекламного характера. Носителем информации по глубокому убеждению дизайнеров фирмы «3М» может быть любая функциональная поверхность. В несколько минут при помощи светоотражающей клейкой пленки с нанесенной на ней целевой информацией автопарк может быть превращен в носителя рекламы. Продукция фирмы чрезвычайно разнообразна. Одним из ее последних достижений является самоклеющаяся световозвращающаяся пленка с вкраплением микронных стеклянных гранул, видимая в темноте при попадании на нее даже слабого света.

Проблеме улучшения внешнего вида водительских прав, документов, дорожных плакатов, их сохранности и сопротивляемости вредным условиям посвящена деятельность английской фирмы «Морейн Пластик Ко. ЛТД». На ее стенде были представлены аппараты для ламинирования бумаги пластическими материалами, в частности, компактная переносная система изготовления документов, удостоверений личности, включающая в себя четырехкадровую фотокамеру с моментальным изготовлением снимков









и аппаратуру для автоматического прессования готовой карточки и снимка в прозрачный пластмассовый футляр. Кроме того, были показаны процессы одностороннего и двухстороннего покрытия бумаги пластиком. Большое распространение система «Морейн-Пластик» получила в книгоиздательском деле для ламинирования бумажных обложек книг. Естественно, что аппаратура и технические средства, представленные на выставке, могут применяться в различных областях науки, техники и культуры, и многое из того, что было представлено на стендах «Сигналдортранс-76», вызывало большой интерес не только для работников служб безопасности движения, но и строителей, медицинских работников, специалистов радио и телевидения.

Вместе с тем хочется отметить, что эта выставка явилась прекрасной базой для обмена опытом и для художников-конструкторов, работающих в области промышленного дизайна.

О. Едзаев



Кованые светцы

Кованые светцы хранятся в собраниях разных музеев СССР. Перед многими из них не стояла еще камера фотоаппарата, и систематическое их изучение остается делом будущего. Замечательные по конструкции и художественному решению образцы народного кузнечного творчества представлены в собрании Государственного Русского музея в Ленинграде. Простейшей же формой светца был расщепленный на отроги брусок железа, втыкавшийся в деревянный стержень. Такие светцы, а также более сложные, с двумя или тремя держателями лучин, существовали в домонгольское время и ковались в XIX веке. Издревле был известен способ перекручивания железного стержня для изготовления винтов. Ввинченный в деревянный остов светец держался в нем гораздо крепче, чем просто вбитый. Использование этого приема не могло не обратить внимание и на его декоративные возможности. Расщепы держателя фигурно сгибались подобно лепесткам цветка. Результатом развития конструктивной и пластической идеи этого мотива было появление цельнометаллических светцов.

Конструкцию большого цельнокованого светца составляет прочно укрепленный на устойчивой опоре железный прут, завершающийся держателями. Благодаря фантазии и наблюдательности народных мастеров была найдена аналогия в растительных формах. Если простейший светец напоминает росток, то его развитую форму можно сравнить с пышно распустившимися растениями со сказочными цветами. Подобный мотив встречаем в кистевых росписях северных прялок. Удлиненные пропорции стебля, плоскостное расположение веток и листьев, сочетающееся с объемной моделировкой бутонов, перекликаются в общих чертах с композицией светцов.

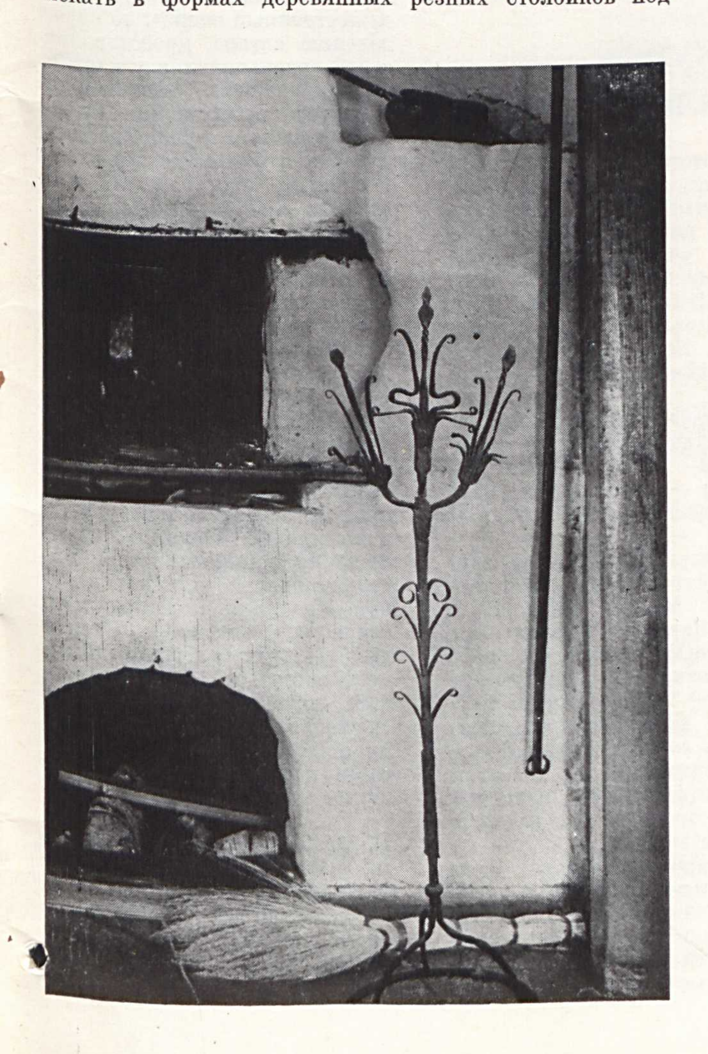
Конструкция светца упрощена. Его декор рассчитан на графически ясные силуэтные решения. Не менее выражены и скульптурные начала. Формы изделия, вылепленные ударами молота, пластичны, объемны, ритм членений строг и монументален. Основным пространственным элементом конструкции является опорная часть светца. Основание составляет массивное кольцо с наклепанными на него дугообразными полосами, над средокрестьем которых возвышается стержень — стебель. Круглый прут перевит, а граненый имеет наклепанные или приваренные украшения в виде завитков и спиралей. Продольные надрезы железной полосы с орнаментально загнутыми расщепами отличают уплощенную стойку. Навершие светца венчается держателями, формы которых можно свести к двум типам.

Объемная композиция держателя представляет собой брус, расщепленный наподобие цветка с лучевидными лепестками. В плоских держателях угадывается контур бутона с широкой приплюснутой чашей и узкой шейкой. Такая форма особенно удобна для зажима березовой лучины. Мотив бутона с несколькими лепестками является более сложной разновидностью держателя этого типа.

Скульптурность особенно характерна для светца простой и компактной конструкции с декором, сведенным к минимуму. Каждая деталь в нем имеет свой вес и массу. Выразительна грубоватая мощь и пластика упругих завитков. В светцах с более сложной орнаментикой преобладает графичность решения. Затейливые завитки приобретают большую плавность. Они образуют изысканный узор, словно нанесенный смелыми росчерками пера.

Кузнецы, наделенные неистощимой выдумкой, разнообразно варьировали в пределах общей иконографической схемы конструкцию и декор каждой вещи. Завитой конец кованой полосы, как основа орнамента, его ритмика отражают разные вкусы и стилистические влияния. Одни элементы декора светцов из собрания ГРМ восходят к языческой культуре, другие связаны с традицией узорочья XVII века, а в несколько «ампирном» варианте светца заметны отголоски официального искусства в самобытном крестьянском преломлении. В геометрической четкости и массивности его конструкции подчеркнута архитектоника. Акцентированы крупные узлы-оковки, сжимающие волютообразные завитки, сопряженные наподобие лиры. Декор не имеет конструктивного значения и облегчен. Образ светца-растения утрачивает свое прежнее значение с введением антропоморфного сюжета. Силуэт плоского держателя слегка трансформирован, и мотив бутона сменился женской фигуркой, а конструктивный элемент превратился в декоративную вставку. По своей обобщенности трактовка мотива ближе к первобытной символике, чем к бытовому жанру.

В двух светцах витой жгутом стержень расплетается на части, которые затем вновь свиваются, образуя орнаментальную розетку. Ее происхождение следует искать в формах деревянных резных столбиков под светцы. Если учесть принцип воплощения в железе объемного предмета в виде его плоской проекции (пример тому являют контурные очертания цветка в держателе лучины), то можно предположить, что прототипом овальной розетки кованого светца послужили резные объемы деревянного остова.



Появление цельнометаллических светцов связывается с ростом добычи железа и его доступности для бытового использования в XVIII веке, хотя в районах, где местные кузнецы брали болотные руды, такие изделия, несомненно, ковались и раньше. Светцы из собрания ГРМ приблизительно датируются XVII—XIX веками, но в этих предметах народного обихода жива традиция, уходящая своими корнями в глубь столетий. Она учит уважению к материалу, конструктивной ясности, органичности образно-пластического решения.

Изучение искусства ковки имеет важное практическое значение для развития современной металлопластики. Хотя светец для лучины навсегда исчез из нашего быта, органичное претворение принципов народного кузнечного творчества в формах современных изделий дает положительный результат.

Анатолий Басыров



Сборники, подготовленные сектором истории советской архитектуры Центрального научно-исследовательского института теории и истории архитектуры, представляют чрезвычайно отрадное, имеющее принципиальное значение явление [1].

Еще совсем недавно историческую проблематику института определяли тома Всеобщей истории архитектуры и выпуски «Архитектурного наследства». В самые последние годы круг этих проблем значительно обогатился и расширился благодаря научной, координационной и организационной работе сектора истории советской архитектуры, руководимого доктором искусствоведения С. О. Хан-Магомедовым.

Здесь вновь возрождена существовавшая некогда в области истории искусств традиция регулярных встреч для прослушивания и обсуждения научных докладов — своеобразное, непрерывно длящееся научное заседание. С октября 1974 года на таких заседаниях было заслушано 104 научных доклада сотрудников сектора и института, работников других учреждений. По сложившейся традиции каждому из присутствующих предлагалось выступить по прослушанному докладу.

Результатом обсуждений стал выпуск серии сборников «Проблемы истории советской архитектуры», в которых предприняты попытки систематического и планомерного исследования советской архитектуры не только на уже известном фактическом и документальном материале, но и на основательно забытом, разбросанном в периодических изданиях, хранящихся в государственных и частных архивах.

Вышли из печати три и подготовлен к сдаче в издательство четвертый сборник «Проблем». Они уже получили признание, сумели завоевать свой контингент читателей и, что особенно ценно, признание читателей наиболее придирчивых и строгих — своих коллег, историков искусства и архитектуры, архитекторов.

Труды сектора истории советской архитектуры с несомненностью свидетельствуют о сложении активно и плодотворно работающего центра по изучению истории советской архитектуры, не только специалистов в данной области, живущих в столице, но — и это не будет преувеличением — специалистов по истории советской архитектуры всего Советского Союза. В его сборниках публикуют результаты своих исследований научные работники из Ташкента и Киева, из Баку и Ленинграда.

Важным начинанием сектора явилось изучение проблематики архитектуры, непосредственно предшествующей советской. Это важно не только с точки зрения объективной исторической значимости периода XIX — начала XX столетий, но и потому, что целый ряд процессов и явлений советской архитектуры не может быть понят и правильно оценен вне знания логики и закономерностей развития русской архитектуры прошлого и начала нынешнего века.

Цель сборников (как было отмечено в редакционном вступлении к третьему выпуску): информировать специалистов, работающих в области аналогичной проблематики или интересующихся определенными вопросами истории советской архитектуры, об основных направлениях и содержании ведущихся в секторе исследований.

В наше время необходимость в координации научной работы, в информации о деятельности близких по профилю или родственных научных коллективов резко возрастает. В то же время публикация фундаментальных работ сопряжена с большими трудностями. Мобильность и компактность сборников «Проблемы истории советской архитектуры» могут быть расценены не иначе, как большая удача Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры. Мне думается, именно эти малые сборники сектора истории советской архитектуры дают основание говорить о рождении нового жанра публикации научно-исследовательских работ, достоинство которых в краткости, информативности и мобильности.

Регулярный выпуск сборников позволяет каждому, следящему за их выпуском, ощутить как бы ход коллективной мысли сотрудников сектора. Часто об одном и том же архитекторе или явлении пишут разные авторы, по-разному и с разных точек зрения освещая факты или творчество мастера. Эти же сборники позволяют проследить и логику поиска отдельных исследователей, публикации которых в совокупности дают картину яркую и впечатляющую по своему научному интересу и новизне. Это можно сказать обо всех без исключения сотрудниках сектора; определенность их интересов дополняет друг друга. Тем более, что каждая публикация — это введение в науку нового, до сих пор неизвестного даже узким специалистам материала. Краткость публикаций заставляет тщательно искать и отрабатывать формулировки и не менее тщательно отбирать факты. Поэтому можно сказать, что объективно материалы сборников перерастают свою первоначальную скромную информативную функцию. Статьи, составляющие сборники «Проблемы истории советской архитектуры», многообразны по жанру. Условно говоря, их можно разделить на статьи-заявки, представляющие как бы краткую программу или основные методологические установки будущих фундаментальных исследований; публикации-монографии об отдельных мастерах или теоретиках, об истории творческих организаций; статьи проблемного характера, в которых локальный факт или явление (конкурс, строительство определенного объекта или ансамбля) помогают раскрыть или уяснить логику и сущность процесса; наконец, публикации новых материалов или фактов, не претендующие на какие-либо обобщения. Но — таких меньшинство.

Отрадно отметить общий высокий научный уровень публикаций. В последних двух сборниках принят порядок публикации статей в соответствии с датой сообщения той или иной темы на заседании сектора, тогда как во втором, принцип группировки материала иной — тематический, содержательный. Единственное пожелание к уже установившемуся типу издания состоит в следующем: может быть стоит вернуться к тематической группировке материала? Поскольку она сама по себе придает разрозненным публикациям некую целостность, укрупняет тематику, подчеркивает основные направления поисков и исследований.

Е. Кириченко

[1] «Проблемы истории советской архитектуры». Сборник научных трудов (под редакцией доктора искусствоведения С. О. Хан-Магомедова). Выпуск 1, 2, 3. М., 1975, 1976, 1977. Выпуск 4 — в печати.

Конкурс в Валенсии

Летом этого года в Валенсии (Испания) проходил 7-й Международный конкурс промышленного дизайна. В нем принимали участие 91 представитель из ФРГ, Австрии, Болгарии, Дании, Испании, США, Финляндии, Венгрии, Индии, Японии, Новой Зеландии, Великобритании, Швеции, Югославии.

На выставке была представлена богатая экспозиция изделий из керамики, стекла, фарфора — керамические плиты, изразцы, тарелки, бокалы и т. д.

Национальный приз был вручен испанским художникам — Доминю Местре Кардоне и Хуану Babolla Фвилесу — за керамический изразец. Особо были отмечены следующие мастера — Энрико Гарсио Карпинтеро за работу, представляющую собой цветочный горшок, данный в эстетическом и функциональном единстве, Андре Ричард Сала за фарфоровую чашу.

Международная премия была присуждена болгарскому мастеру Стояну Милеву (Центр Национальной эстетической индустрии) за необычно выполненные изразцы.

Особо были отмечены работы японских мастеров Мацахиро Мори и Нобуси Сато — за изящно тонкую роспись по стеклу (стеклянные тарелки и бокалы).

Награды вручались не только отдельным мастерам, но и фирмам, представившим свои работы. Главный приз — золотая черепица — был вручен южноамериканской фирме «Эдрос».

Следующий конкурс изделий промышленного дизайна — в апреле 1978 года.

Н. У.

Вышли из печати

Л. С. Бретаницкий, Б. В. Веймарн. Искусство Азербайджана IV—XVIII веков. (Очерки истории и теории изобразительных искусств). М., «Искусство», 1976. Книга, изданная в серии «Очерки истории и теории изобразительных искусств», рассказывает об искусстве древнего и средневекового Азербайджана.

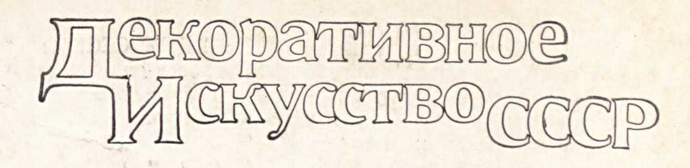
Л. Живкова. Казанлыкская гробница. М., «Искусство», 1976. Издание представляет собой перевод книги, вышедшей в Софии в 1974 году. Автор исследует гробницу IV в. до н. э., открытую в кургане у Казанлыка в 1944 году.

В. П. Лайдмяэ. Изобразительное искусство и его зритель. Опыт социологического исследования. Таллин, «Ээсти раамат», 1976. (АН СССР, Институт истории). Книга Лайдмяэ посвящена конкретно социологическому исследованию восприятия произведений изобразительного искусства.

Ю. Герчук. Живые вещи. М. «Советский художник», 1977. Этот «свободный историко-художественный очерк», по определению автора, представляет собой «размышления у картин о мире вещей». Анализируя характер изображения бытовых вещей в произведениях русских и советских художников, автор прослеживает восприятие предметного мира на протяжении XVIII—XX веков.

Е. А. Зингер. Проблемы интернационального развития советского искусства. Проблемы художественного творчества. М., «Советский художник», 1977. Книга посвящена проблеме национального и интернационального в советском искусстве. В первом разделе книги проблема рассматривается на теоретическом уровне в нескольких аспектах: соотношении национального и интернационального, национальной традиции и народности, стиля и стилизации. Второй раздел книги содержит критические статьи о художественных явлениях, отражающих «историю становления интернациональной общности советского изобразительного искусства».

Н. П. Ломакина. Улан-Батор. Л., «Искусство», 1977. (Города и музеи мира). Автор книги, рассказывая об истории и современной жизни Улан-Батора, освещает художественную культуру монгольского народа.



журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 1(242). 1978
Основан в 1957 году

В номере:

На обложке:
А. Воронкова
Гобелен «Праздник».
Шерсть,
гладкое ткачество.
Фрагмент

На 2-й стр. обложки:
М. Тараев
Витраж
«60 лет Октября».
Фрагмент.
1977

Издательство
©«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А14712 от 15/XII-1977 г.
Сдано в набор 13.XI. 1977 г.
Бумага мелованная
Формат 76×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3301. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. Государственные премии СССР 1977 года присуждены: Андрею Михайловичу Заспицкому, Ивану Якимовичу Миско, Николаю Алексеевичу Рыженкову — скульпторам, Олегу Григорьевичу Трофимчуку, архитектору,— за памятник советской матери-патриотке в г. Жодино Белорусской ССР; Александру Васильевичу Короткову, заслуженному строителю РСФСР, архитектору, руководителю работы, Генриху Михайловичу Вылегжанину, архитектору, Михаилу Ильичу Левину, заслуженному архитектору Казахской ССР, Татьяне Николаевне Сафоновой, заслуженному архитектору Узбекской ССР, Николаю Ивановичу Симонову, заслуженному архитектору Казахской ССР, Евгению Борисовичу Федорову, заслуженному архитектору Узбекской ССР, Станиславу Серафимовичу Целярицкому, заслуженному архитектору Казахской ССР, Геннадию Петровичу Смородину, инженеру-конструктору, Егише Асатуровичу Дургаряну, заслуженному строителю Казахской ССР, Ставро Савельевичу Ефремову, заслуженному строителю Казахской ССР, Павлу Ивановичу Останину, строителю,— за архитектуру города Шевченко; Андрею Андреевичу Мыльникову, народному художнику СССР — за картину «Прощание»; Николаю Багратовичу Никогосяну, заслуженному художнику РСФСР и Армянской ССР, Джиму Петровичу Торосяну, заслуженному архитектору Армянской ССР — за памятник Аветику Исаакяну в г. Ленинакане и за созданные Н. Б. Никогосяном скульптурные портреты современников — писателя Р. Заряна, профессора И. Китайгородского, хирурга В. Загорянской, народного артиста РСФСР С. Мартинсона; Вадиму Михайловичу Полевому, доктору искусствоведения, профессору — за трехтомную монографию «Искусство Греции»: «Древний мир», «Средние века», «Новое время».

*

21 сентября в выставочном зале на улице Горького открылась экспозиция «Художественные промыслы народов Индии», посвященная 30-летию независимости страны. В коллекцию вошло более 130 изделий, выполненных мастерами за последние несколько лет. Эта выставка — одно из мероприятий, проводимых в нашей стране в рамках фестиваля индийской культуры и искусства.

*

Президиум Верховного Совета РСФСР за заслуги в области советского декоративно-прикладного искусства присвоил почетные звания заслуженного художника РСФСР Юрию Борисовичу Ганрио — старшему скульптору Дмитровского фарфорового завода Московской области, Евгению Дмитриевичу Смирнову — главному художнику Дмитровского фарфорового завода Московской области; Президиум Верховного Совета РСФСР за заслуги в области изобразительного искусства присвоил почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР Олегу Викторовичу Буткевичу — главному редактору журнала «Декоративное искусство СССР».

*

На ВДНХ СССР была открыта Всероссийская выставка изделий народных художественных промыслов, посвященная 60-летию Великого Октября. Резьба и роспись по дереву, кости, вышивка и кружева, поделки из стекла и фарфора, ковры и ткани — произведения более двух тысяч авторов были представлены на ней. Демонстрировались новые работы мастеров народных художественных промыслов — лаковые миниатюры Палеха, Мстеры, Хóлуя; сочная роспись жостовских подносов; дымковская игрушка; керамика Дагестана, хохломские ложки, братины, сосуды.

*

В Центральном Доме литераторов имени А. А. Фадеева 10 ноября открылась выставка произведений действительного члена Академии художеств СССР лауреата Государственной премии СССР народного художника РСФСР Михаила Черемных (1890—1962). Немало рисунков создал М. Черемных в содружестве с В. Маяковским для «Окон РОСТа». В годы Великой Отечественной войны стали выходить «Окна ТАСС». И автором первого плаката, который увидели москвичи, был М. М. Черемных. Выставка в Доме литераторов не могла вместить все сатирические плакаты, юмористические рисунки, иллюстрации, выполненные художником в разные годы жизни, но и те произведения, которые были представлены, раскрывали незаурядный талант мастера.

*

В конце октября в фойе московского кинотеатра «Октябрь» открылась выставка «Великий Октябрь и мир социализма». Демонстрировалось более 600 фотографий. Экспозиция была подготовлена Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами и организациями дружбы с Советским Союзом в Болгарии, Венгрии, ГДР, на Кубе, в Монголии, Польше и Чехословакии. Экспонаты раскрывали историческое значение Октябрьской революции. Немалое место на выставке занимала тема развития дружбы и всестороннего сотрудничества стран социализма.

*

Большой интерес представляла выставка, открывшаяся в Доме дружбы с народами зарубежных стран. Авторы из 47 стран пяти континентов экспонировали более 600 художественных и документальных снимков, рассказывающих о борьбе простых людей мира за свои права. Свои работы демонстрировали и фотомастера нашей страны.

*

Около трех тысяч полотен, скульптур, графических листов и плакатов, произведений монументального, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства экспонировалось на Всесоюзной юбилейной художественной выставке, открывшейся в канун праздника Великого Октября в Центральном выставочном зале. «По ленинскому пути»— название этой выставки определяло и ее главную тему. Выставка продемонстрировала достижения нашего многонационального искусства и создала художественный образ страны и народа, идущих по ленинскому пути 60 славных лет.

*

Первого ноября в залах Академии художеств СССР открылась выставка произведений славного содружества Кукрыниксов — народных художников СССР, Героев Социалистического Труда, действительных членов Академии художеств СССР, лауреатов Ленинской и Государственных премий М. Куприянова, П. Крылова, Н. Соколова. Выставка показала весь путь замечательного коллектива — их всенародно известные живописные полотна, сатиру, книжные иллюстрации, плакат. Свою выставку Кукрыниксы посвятили 60-летию Великого Октября.

*

Серебряных дел мастерство в Англии относится к одному из наиболее развитых видов художественного ремесла. Развитие этого национального творчества на протяжении столетий было показано на выставке «Английское серебро XVI—XX веков», открывшейся в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Около ста образцов английского серебра из лондонского музея Виктории и Альберта — крупнейшего европейского собрания декоративно-прикладного искусства— было представлено на этой выставке.

*

В октябре в Центральном выставочном зале была открыта Всесоюзная художественная выставка «60 лет Великого Октября». Около двух тысяч участников выставки — живописцев, графиков, скульпторов, монументалистов, мастеров театрально-декорационного, народного и декоративно-прикладного искусства Российской Федерации запечатлели в своих произведениях славные страницы истории социалистической Родины, создали волнующую изобразительную летопись нашего отечества.

*

На выставке «Художественное стекло Российской Федерации», открывшейся в Историческом музее 28 октября, были представлены работы лучших мастеров стекольных заводов республики. Свои последние работы они посвятили 60-летию Великого Октября. Экспонировались также редкие экземпляры «агитационного стекла». Эти произведения, созданные в разные годы,— своеобразный рассказ об истории нашего государства.

*

Ленинград. 25 октября в Эрмитаже открылась выставка, где были показаны произведения, приобретенные музеем за последние десять лет. В экспозиции было представлено более 1500 экспонатов — живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, материалы этнографических экспедиций, нумизматика. Коллекция Эрмитажа пополнилась полотнами, рисунками, литографиями таких мастеров, как Р. Гуттозо, П. Пикассо, А. Фужерон, К. Кольвиц, А. Тулуз-Лотрек, П. Синьяк, скульптурными композициями Э. Бурделя, А. Матисса, О. Родена. Также было представлено творчество современных американских, мексиканских, югославских, болгарских художников различных направлений и школ. Достойное место в собрании Эрмитажа заняло знаменитое чешское стекло. Среди последних приобретений музея — старинные костюмы, часы, сервизы, изделия тульских мастеров, миниатюры на эмали, резьба по кости, рукописные книги.

*

Таллин. В августе прошлого года в художественном музее открылась выставка «Ювелирное искусство Советской Эстонии». Экспозиция прослеживала развитие этого вида искусства в республике с 1945 года до наших дней, а также представляла собой обзор творчества отдельных авторов и различных направлений искусства изготовления украшений. В семи залах было выставлено свыше тысячи украшений из коллекций музеев, Художественного фонда и авторских сочинений. При их изготовлении использовалась самая разная техника и материалы: от простых минералов до драгоценных камней. В числе экспонатов произведения таких мастеров, как Эде Куррель, Юта Вахтрамяэ, Сальме Раунам, Хайви Раадик, Лиллиан Линнакс.

*

Вильнюс. В сентябре прошлого года во Дворце художественных выставок открылась выставка современной французской керамики, на которой экспонировались работы мастеров из Валориса. Этот город называют столицей французской художественной керамики. Каждые два года в Валорисе проводятся международные выставки керамики, на которых экспонировали свои работы керамистки из Вильнюса М. Банкаускайте и Л. Шулгайте. Экспозиция в Вильнюсе была немногочисленна — менее 50 работ, однако она отразила основные тенденции французского искусства керамики и представила авторов различных поколений. В Советском Союзе французская керамика выставляется впервые.

*

Каунас. Мастера из девяти союзных республик приняли участие во всесоюзном семинаре художников-керамистов. Они поделились своими знаниями, опытом, мыслями о развитии искусства керамики. В залах художественного музея М.-К. Чюрлениса открылась выставка работ участников семинара «Каунас-77».

*

Калуга. В Калуге сооружен памятник-ансамбль «В ознаменование 600-летия Калуги». Центральным объектом памятника стала 50-метровая стела — символ космической эры. На стеле — портрет Юрия Гагарина. У подножия стелы — огромный земной шар. «Земля — колыбель человечества»...— выбито на одном из барельефов, посвященном К. Э. Циолковскому, и как продолжение этой мысли — образ Ю. Гагарина, парящего над Землей. Авторы памятника-ансамбля — народный художник РСФСР лауреат Ленинской и Государственной премии СССР Л. Кербель, архитекторы — лауреат Государственной премии РСФСР Е. Киреев, В. Датюк, П. Перминов.

Цена 1 р. 20 к. Индекс 70240